التّراث الدّيني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية

الدكتور محمّد خاقاني اصفهاني*

مريم جلائي**

الملخّص

إن الحضور البارز للتّراث بأشكاله المختلفة يُعتَبر من السّمات البارزة للقصيدة العربية الحديثة، إلا أنه اكتسب نكهة خاصة في القصائد التي تلتزم بقضية القدس. ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التّراث الديني – من بين أنواع التّراث– مهيمن على القصيدة الفلسطينية لمكانة القدس الدينيّة في وجدان الشاعر العربي والفلسطيني بخاصة. وفي ديوان الشاعر الفلسطيني المسلم سميح القاسم –باعتباره من أبرز أدباء المقاومة– رصيد ديني متعدّد توفّر فيه بشكل مباشر أو غير مباشر، شأن الإبداعات الأدبية عند أقرانه من كبار الأدباء الفلسطينيين.

فتوقّف البحث عند الدلالات الدينيّة في شعر سميح القاسم بالمنهج الوصفي– التحليلي، وتناول قدرة الشاعر ومدى نجاحه في التّفاعل مع التّراث الدّيني، ووصل إلى أن لاستخدام الشاعر التراثَ الديني أبعاد سياسية ونفسية، وأنه يعتبر من أبرز الأسس الفنية في شعره، كما نمّ عن براعته الشعرية مؤكداً على التأثير الإيجابي لتوظيف التّراث في خدمة النص الأدبي وإخصابه.

كلمات مفتاحية: الأدب العربي الحديث، الشعر الفلسطيني، سميح القاسم، التّراث الدّيني.

المقدّمة

إن التأثّر سمة إنسانية مشتركة بين الشعوب لا تعني النقل عن الآخر ومحاكاته، وإنما تعني سعة المعرفة والاطّلاع، فالإبداع والأصالة. ومن تجلّيات التأثر والآليات الفنيّة التي تُعتبر من مظاهر الأصالة في الإبداعات الأدبية هو تواجد التّراث فيها بأنواعه المختلفة، أهمّها التّراث الديني، والتّراث التاريخي، والتّراث الأسطوري، والتّراث الشعبى الفلكلوري.

---

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أصفهان.

** طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أصفهان.

تاريخ الوصول: ٨٩/١٠/٢٢ تاريخ القبول: ٨٩/١١/٢٠

بعبارة أوضح، إنّ الإنتاج الأدبي الأصيل مكان تجتمع فيه بؤر ثقافية متعددة ولا مناص للأديب منه؛ لأن الكاتب في أصله قارئ يختزن في ذاكرته ما تعلّمه من الثقافات المختلفة فتتشكّل لديه خلفيةٌ ثقافيةٌ يوظّفها أينما سنحت فرصة للتعبير عما يريد نقله إلى القارئ.

وإن التّراث جزءٌ لا يتجزأ من الأدب الفلسطيني المعاصر حتى تحوّل استخدامه إلى سمة من سماته الأسلوبية. ومن المعروف أن العناية بالتّراث قد شقّت طريقها إلى مجال النقد الأدبي الحديث في القرن التاسع عشر، عندما ظهرت فكرة القومية والبحث عنها عند الشعراء الرومانيسيين. فقام عددٌ من الباحثين بدراسة "التّراث" في أعمال أدباء الأرض المحتلة من أهمها مقالة عنوانها «الدّلالة الدينية في الشعر الفلسطيني» (٢٠٠٧) لـــ«سرجون كرم» و مقالة «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»(١٣٨٤هـــ.ش) للباحثة «رقيه رستم پور»، ورسالة ماجستير عنوانها «توظيف التّراث في شعر سميح القاسم» قامت بإعدادها «لولوة العبد الله» (٢٠٠٧) نوقشت بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

والدراسة هذه تسعى إلى تسليط الضوء على التّراث الدّيني عند سميح القاسم، وتمّ اختيارها لأسبابٍ منها تجسُّد التّراث الديني في أدب المقاومة الفلسطينية بصورة منقطعة النظير ومكانة الشاعر الهامة في خريطة الشعر العربي.

يهدف البحث إلى بيان عمق تفاعُل الشاعر مع تراثه الديني مفترضاً أن الشاعر تفاعَل مع التّراث الديني تفاعلاً حيوياً ووظّفه توظيفاً ناجحاً حتى انصهر في سيـــاقه الشعري ما يدلّ على ذكاء الشاعر في ربطه الواقع الحاضر بالقديم.

حياة سميح القاسم وميزاته الأدبية

يُعتبر سميح القاسم مِن أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وهو من مواليد عام ١٩٣٩م. نشأ في عائلة محبة للعلم والثّقافة بمدينة الزرقاء الأردنية. وبعد أن تلقّى تعليمه في مدارس الرّامة والنّاصرة، دخل ساحة الحزب الشيوعي الإسرائيلي ولكنّه تركه بعد فترة وتفرّغ لعمله الأدبي. و «ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرةٍ واسعةٍ في العالم العربي. كتب سميح أيضاً عدداً من الرّوايات، ومِن بين اهتماماته الحالية إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنيّة وثقافيّة عالية كما يحمل في الوقت نفسه رسالةً سياسيةً قادرةً على التأثير في الرأي العام العالمي فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.»[١]

١ - الجبّوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ص٣٧٨.

أما بالنسبة إلى خصائصه الشعرية فمن البديهي أن سميحاً باعتباره شاعراً مناضلاً انصبَّ اهتمامه الأول على مأساة فلسطين المحتلّة فإذا بشعره يضجّ بروح المقاومة والكفاح والإيمان بالوطن والتّفاني في سبيله شأن سائر الأدباء الفلسطينيين المعاصرين. ومن ميزاته الشعرية استلهام التّراث على مدى واسع وهو ما نحن هنا بصدده.

التّراث وتوظيفه في الأدب الفلسطيني المعاصر

لا ينكر أحدٌ أن التّراث قيمةٌ مِن قيم الشعوب الروحيّة يلزم عليها أن تبذل ما في جهدها للحفاظ على مرتكزاته وملامحه كلما سنحت فرصة، وهو انتقال التقاليد، والعادات، والخبرات، والفنون، والمعارف من زمنٍ إلى زمنٍ، ومن مجتمع إلى مجتمع سواء كان هذا التّراث مادياً أم معنوياً.

على هذا، للتّراث جذورٌ راسخةٌ في نفوس الشعوب، والأدباء بخاصة، من حيث نضجه لتجاوزه الزماني والمكاني، فيحاولون نقله من جيل إلى آخر. إذن «فالروافد التّراثية لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين المحدثين في الغرب والشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر هو نصٌ عقيمٌ.»[١]

لذا نجد الأديب –في أي عصر كان– التجأ إلى التّراث كمجال لإبداعاته الشعرية ووسيلةٍ لتوليد دلالات جديدة، إلى أن نرى الشاعر أدونيس على سبيل المثال رغم محاولاته للتنصّل من أشكال التّراث، إلا أنّه لا يجد مناصاً من استعمال الرموز التّراثية كمجال لإبداعه الشعري.[٢] وليس محاولتُه الفاشلة غريبةً «لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نصٍ هو معرفة صاحبه للعا لم.»[٣]

غير أن اللافت للنظر في تجارب الأدباء المحدثين هو توظيفهم لتقنية التّراث بأشكاله المتعددة على نطاق واسع جداً إلى أن أصبح مِن السّمات البارزة للقصيدة العربية الحديثة منذ بدء النهضة. وربما يرجع سببُ ذلك إلى ضرورات ومؤثّرات خاصّة واجهها الشاعر العربي في العصر الراهن وإلى عدة عوامل أخرى تنوّعت «بين ثقافيةٍ ترى أهمية توسيع أفق الشاعر ومداركه، ونفسيةٍ تُعين الشاعر على التّخفيف من كآبته ومعاناته، وفنيةٍ تُوفّر له أدوات جديدة مرنة، وقوميةٍ تُعيد له الثّقة برصيده القومي

١- عبداللطيف، تقنية توظيف التّراث الديني في شعر مفدي زكريا، ص٢.

٢- المصدر نفسه، ص١.

٣- تاوريريت، التفكبكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص٦٢.

مقابل ثقافة المستعمر والوافد، وسياسيةٍ أجبرت الشاعر على اتّخاذ وسيط بينه وبين القارئ»[١]. والشاعر الفلسطيني كغيره من الشعراء المعاصرين خضع لهذه العوامل فضلاً عن حاجته الملحّة لتناول الصراع الذي أنشب نيابَه في جسد وطنه الحبيب الذي تحوّل إلى أهم قضيّةٍ سياسيةٍ في الوطن العربي والإسلامي الكبير رغم هيمنة (رقابة) العدو الصهيوني على إنتاجه الأدبي والفكري. وبعبارة أخرى، «نزع شعر المقاومة إلى الرمز واستخدام الأسطورة بسبب الهجمة الاقتصادية والسياسية التي شنّتها السلطات الإسرائيلية على الشعراء والمثقّفين»[٢].

على ضوء هذه الظروف القاسية التي وُرِّط فيها الشاعر الفسطيني، تزايد حضور التّراث في شعره حتى أنه شكّل ميزةً بارزةً من ميزات أدب الشعراء الفلسطينيين، ومنهم الشاعر الفلسطيني الشهير سميح القاسم.

التّراث الديني

ارتبط الدين بالوجدان الإنساني ارتباطاً وثيقاً عبر العصور والأجيال ولا يخفى ما للدين من أهمية في حياة الناس، لما له علاقة بعواطفهم؛ إذ ليس هناك عاطفة أقوى من عاطفة الدين. من هذا المنطلق، يوظّف الأديب تراثه الديني ضمن إنتاجه الأدبي واعياً أو غير واعٍ، مباشرةً أو غير مباشرة مثيراً في القُرّاء مشاعرهم الدينية بغية تلقّي استجابة أكثر من قبلهم. إلا أنّه كثر توظيف الرموز الدينية في الشعر المتصل بفلسطين المحتلة والقدس بخاصة، لأسبابٍ، منها:

١- «لمكانة القدس الدينية والحضارية اتّجهت أفئدة الشعراء إليها، فجاء إنتاجهم غزيراً. من هنا لجأ الشعراء إلى الدّين كمصدر هام وأساسي في الشعر العربي المعاصر الذي كتب عن القدس. فما يكاد يخلو نص من نصوص هذا البحث من بُعد ديني، طالما تتناول هذه النصوص مدينة مقدسة لدى كل الديانات السماوية الثلاث»[٣]. والأديب الفلسطيني يخاطب معتنقي الديانات الثلاث لأنه يعتبر وطنه المحتل مهد الأديان السماوية، على سبيل المثال يقول سميح القاسم:

نَحْنُ مِنْ أرْضٍ -يُقال

١- قائد، «توظيف التّراث في الشعر اليمني المعاصر في الحقبة ١٩٩٠-١٩٩٢م»، ص٢.

٢- كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ص٣١.

٣- المصدر نفسه.

إنّها مَهْدُ النّبواتِ – يُقال
بَسَطَتْ نُوراً وَعِرْفاناً على الدُّنْيا [1] وفي مكان آخر يقول:
أرْضُنا
مِنْ عَسَلٍ ــ يُحْكى ــ بها الأنْهارُ ــ يُحْكى
مِنْ حَليبٍ
أنجَبَتْ ــ يُحْكى ــ كبارَ الأنْبياءِ [2]
أويقول نزار قباني في قصيدته «القدس»:
يا قُدْسُ يا مَدينَةٌ تفوحُ أنبياء
عَلَيك يا لُؤْلُؤَةَ الأدْيانِ... [3]

٢- أنّه «لما كان تشويه الثقافة الإسلامية والعربية وإشاعة الجهل بين الناس من الأهداف الرئيسية للكيان الصهيوني فكان طبيعياً أن يردّ الشعراء الفلسطينيون إلى موروثهم الديني باعتباره من مقوّمات شخصيتهم في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبرّرات دينية، وكأن استلهام شعراء فلسطين التّراث الديني ليس إلا تحدياً للكيان الصهيوني وادّعائه أحقيته بالوطن استناداً إلى افتراءات دينية [4]». فيوظّف الرموز الدينية هادفاً الحفاظ على هويته الوطنية.

٣- يهدف الشاعر الفلسطيني من استخدام الرموز الدينية إثبات أصالته وأصالة شعبه رغم احتلال أرضه المقدسة من قبل العدو الصهيوني.

بناءاً على ما مرَّ، نجد في ديوان الشاعر الفلسطيني المسلم سميح القاسم كثرة هائلة من هجرة الرموز الدينية (النص الغائب) إلى النّص الحاضر حتى أصبح التّراث الديني جزءاً لا يتجزأ من شعره، نأتي هنا بشذراتٍ منه وردت في ديوانه، نقسّمها إلى التّراث الإسلامي، والتّراث المسيحي، والتّراث اليهودي.

أ- التّراث الإسلامي

١- القاسم، ديوانه، ص٦١٢.

٢- المصدر نفسه، ص٦٤.

٣- قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص١٦١.

٤- رستم بور، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ص١٩.

السواد الأعظم من شعراء فلسطين من معتنقي الإسلام المبين، والشاعر الكبير سميح القاسم منهم، ونظراً إلى انتمائه الدّيني نجد التّراث الإسلامي يحتلّ حيّزاً كبيراً في أشعاره.

أما بالنسبة إلى مكانة القدس في نفوس المسلمين فهي مسرى النبي محمّد (ص) نُزّل فيه قوله تعالى:

﴿سُبْحانَ الَّذي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ المَسْجِدِ الحَرامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذي بارَكنا حَوْلَه﴾[١]

وهي قبلة المسلمين الأولى فصلّوا تجاهها مدة ستة عشر شهراً تقريباً وفُتحت هذه المدينة في عهد عمر بن الخطاب، إذن فيها أماكن مقدسة كثيرة للمسلمين أهمها المسجد الأقصى، و قُبّة الصّخرة، و مسجد عُمر، و بعض قبور الصحابة، إضافة عن ذلك يعتبرها المسلمون مهد الأديان كلها ومهبط كثير من الرسل والصّالحين فتقع في موضع تبجيل واحترام وفي هالة من القداسة عندهم. فاحتلالها وتدنيس مقدّساها محنة أثارت مشاعر الأدباء في أرجاء العالم الإسلامي والأدباء الفلسطينيين بخاصة.

والتّراث الإسلامي في ديوان سميح القاسم فينقسم إلى استلهام الشخصيات القرآنية، التّناص القرآني، والشخصيات التاريخية الإسلامية.

أولاً: تجليّات التّناص القرآني في شعر سميح القاسم

عرف شعراء فلسطين أن تهشيم معالم الثقافة الإسلامية التى تتمحورُ على مضامين القرآن السّامية من أهداف الكيان الصهيوني الرئيسية إلى جانب هجماته العسكرية الشرسة فأدركوا أن أنجع الطرق لمواجهة العدو الصهيوني هو توظيف استراتيجية التّناص القرآني في إبداعاتهم الشعرية. لأن «التّناص[٢] تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر بغية زيادة لهفته وتعطّشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال[٣]». يتّضح مما مرّ أن شعراء فلسطين يوظّفون التّناص القرآني هادفين إثراء إنتاجاتهم الأدبية شكلاً ومضموناً، ففيما يلي نبسط القول على التّناص مع الشخصيات القرآنية في شعر سميح القاسم بإتيان نماذج منها وما يوافقها من آيات القرآن الكريم.

١- الإسراء/١.

٢- «إذا ما بحثنا عن أصول التّناص في الثقافة الغربية فإننا نقرّ بأن النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، وذلك من خلال بحوثها التي كتبتها سنة ١٩٦٦-١٩٦٧» (تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ٦٧ص)

٣- المصدر نفسه، ص٦٠.

١) الشخصيّات القرآنيّة

من خلال قراءاتنا لديوان سميح القاسم وجدنا عدداً غفيراً من استدعائه للشخصيّات القرآنيّة وفيما يلي نماذج منها:

- **هابيل وقابيل:** «تعتبر حادثة قتل "قابيل" أخاه "هابيل" رمز الخطيئة التي مارسها الإنسان ضد أخيه، ورمز الشرّ الذي لايزال يعاني منه الإنسان إذ قام الشعراء المعاصرون بتصوير هذه الحادثة التي تدلّ على شناعة قتل الصهانية الشعب الفلسطيني الأبرياء[١]».

على هذا، يستخدم سميح لفظة "قايين" –اسم قابيل في العهد القديم– رمزاً للعدو المحتل الذي يتّسم بالضراوة والأنانية، والذي يقتل الشعب الفلسطيني إشباعاً لشهوته للقتل.

دُوري مَعَ الأَعْصارِ! يا قُطْعانُ! ضَيَّعَكَ الرُّعاةُ
وَابْكي رَبيعاً ماتَ... ماتَ
مِن يَومٍ شاءَ اللهُ أن تَهوي يَدَا قايينَ
قاتِلَتَيْنِ، عائِصَتَيْنِ في الدَّمِ، في الحياةِ...
قايينُ! يا قايينُ! أينَ مَضَتْ بهابيلَ خَطاه؟!
إذهَبْ! يُرافِقُكَ الشَّقاءُ... جَزاءُ فِعلَتِكَ الحَرامِ! [٢]

- **نوح (ع):** استدعى الشعراء النبي نوح (ع) بصور ودلالات متعددة. فوظّفوا هذه الشخصية إما من خلال رمز الحمّامة البشّارة التي جاءت إلى نوح بورق زيتون بمنقارها وطين برجلها فعلم أن الطوفان قد انتهى فاستوى بسفينته على الجودي، أو عبر بيان رحيل نوح وابتعاده عن الوطن.

إن سميحاً في قصيدة "ليلى العدنية" التي هي من أروع قصائده وأطولها، يرسم للقارئ معركةً تقع بين العرب وبريطانيا في صورة تمثيل صامت. يرمز الشاعر للأمة العربية بعدن، وليلى فتاة عدنية شهية يحاول العدو سبيَها فيمضي أبوها ليدفع عنها الذئاب الأجنبية، فيستشهد غيراناً لها إلا أنها تحرّض أبناء عَمّها لمواصلة النضال والصمود أمام العدو. في بداية القصيدة يؤمن الشاعر بحتمية الانتصار لصالح العرب، ففي وصفه صدرَ ليلى يعتبره بشّارةً لنوح بانتهاء الطوفان، فيطلب من الحمامة البشارة عودتها.

صَدرُها نَجدُ السَّلامَه / يَحْمِلُ البُشْرى إلى نوحٍ / فَعُودي ياحَمّامه[١]

---

١ – رستم بور، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ٢٥ص.

٢– القاسم، ديوانه، ص٣١٢.

- **إبراهيم (ع)**: وهو خليل الرّحمن يرمز في شعر سميح للمواطن الفلسطيني الذي عليه أن يقوم بتحطيم أصنام العصر بحجارته ومقلاعه أو بكلامه بدلاً من الفأس. ومن الواضح أنه يقصد بالأصنام العدو الصهيوني إذ يقول:

لَن تَسكُتَ هذي الأشعارُ
لَن تَخمُدَ هذي النّارُ...
فَسَأَحمِلُ فَأْسي
سَأَشُجُّ حماقاتِ الأوثانِ[٢]

- **يعقوب (ع)**: من الشخصيّات التي تناولها الشاعر في قضية وطنه المحتل شخصية النبي يعقوب (ع). وهو رمز لمعاناة المتشردين المعذبين بفراق وطنهم الحبيب، كما عانى النبي بفراق ابنه الحبيب يوسف (ع):

مِنْ هذا الصَّخْرِ... مِن الصَّلْصالِ
مِن هذي الأرْضِ المَنْكوبَةِ
يا طِفْلاً يَقتُلُ يَعْقوبَه
يَعْجِنُ خُبْزاً لِلأطفالِ
مَن تَرمي في لَيلِ الجُبِّ[٣]

ومن زاوية أخرى ترمز قصة يعقوب إلى أمل الشاعر بتحرير الوطن من أيدي الأعداء المتلوثة بدماء الشهداء الفلسطينيين كما قرّت عينا النّبى يعقوب (ع) برؤية ابنه يوسف بعد تحمّل آلام فراقه في عهد بعيد:

أَحِبّائي أَحِبّائي
إذا حَنَّتْ عَليَّ الرّيحُ
وقالتْ مَرَّةً: ماذا يُريدُ سَميحُ؟
وشاءَت أن تُزَوِّدَكُم بِأنبائي...
فمُرّوا لي بخَيْمةِ شَيخِنا يعقوبَ

١- المصدر نفسه، ص١٥٤.

٢- القاسم، ديوانه، ص١٣٤.

٣- المصدر نفسه، ص١٣١.

وقولوا: إِنِّي مِن بَعْدِ لَثْمِ يَدَيهِ عَن بُعدِ

أُبَشِّرُه...أُبَشِّرُه

بِعَودةِ يوسُفَ المحبوبِ[1]

- **محمّد** (ص): إن قصيدة "أبطال الراية" لسميح القاسم لوحة فسيفسائية رائعة من التّراث الديني،جمع فيها أسماء الأنبياء العظام: آدم (ع) وابنيه، وموسى (ع)، وعيسى (ع)، ومحمّد (ص) وبعض الأعلام. والواقع أنه يخاطب في القصيدة معتنقي الديانات الثلاث المقدسة اليهودية، والمسيحية والإسلام معاً هادفاً إثارة مشاعرهم الدينية وقيامهم للدفاع عن القدس ومقدساها وهذا منهج الشاعر في عدد غير قليل من قصائده. على سبيل المثال في قصيدة أخرى يجمع بين الأنبياء الثلاثة عندما يخاطب "باتريس لومومبا" شاعر الحرية ورسولها، إذ يقول:

وَأضاءَتْ أحْلامُه بِرُؤى موسى، وَعيسى، وأمنَياتِ مُحمّدٍ[2]

وفي هذه القصيدة، يأخذ الشاعر هجرة نبيّنا محمّد (ص) من موطنه مكة إلى المدينة رمزاً لهجرة أبناء فلسطين وتشردهم، إذ ينشد:

حَرّاءُ: هَل هَجَرَتْ حَمامَتُكَ الوَديعَةَ؟

هَل جَفَتْكَ العَنكَبوتُ؟

حَرّاءُ! هَل دَهَمَتْ قريشُ أمانَ لائِذِكَ الكريمِ؟[3]

ويخاطب الشاعرُ محمداً (ص) مستغيثاً به لما أصيب به من أ لم الاحتلال والتّشرد قائلاً:

فَارْكَبْ بَعيرَكَ يا مُحَمَّدُ

تَعال... لي في الشَّمسِ مَعبَدٌ[4] !!

ويشكو إليه الذين شرّدوا الفلسطينيين معتنقي دينه المبين كأهم يُنكرون نبوّته، فيقول:

ما جئتَ بالتَّنـــزيلِ! لَم يُفاجئكَ جَبرائيلُ

في رَهْطِ المَلائِكَ بِالنُّبوَّةِ!

١- القاسم، ديوانه، ص٥٩٦-٥٩٧.

٢- المصدر نفسه، ص١٠٧.

٣- المصدر نفسه، ص٣٢١.

٤- المصدر نفسه، ص٣٢٢.

لَم تَلْقَ وَجْهَ اللهِ! لَم تَسمَعْ مِن النِّيرانِ دَعْوَه!
لَم تحُيِ أمواتاً وَلَم تُنهِضْ كَسيحاً! [1]
لَم تُزِلْ بَرَصاً وَلَم تَخلُقْ نَبيذاً مِن مياهِ
لَم تَجئْ بِالمُعْجزاتِ الخارِقاتِ [2]

٢) الآيات القرآنية

هذا النمط من التّناص لا يُلاحظ كثيراً في أشعار سميح إذا قارنّا باستدعائه الشخصيات القرآنية ولكنّه ظهر باقتباس ألفاظ تحمل فكرة معينة، إذ يقول:

مُرّي بِيَدِك عَلى وَجْهي
أَعْطيني
قُبْلَةَ ميلادي
وَلْتَكنِ اللَّيْلَةُ بَرْداً وَسَلاماً
في نارِ جَبيني [3]

في «قصيدة من مفكرة أيوب» يندّد الشاعر بجرائم الصهيونية الشرسة في قتل الشباب الفلسطينيين الذي يتزايد يوماً بعد يوم. يحترق الشاعر في نار الألم فيطلب من حبيبته قُبلةً باردةً في عيد ميلاده وهو في الثامن والعشرين من عمره لتكون هي ضماداً على جراحاته الأليمة الحارّة. يذكّر الشاعر، باقتباسه عبارة «برداً وسلاماً»، بقصة إبراهيم (ع) الواردة في القرآن الكريم وقيام نمرود بحرقه حيث يقول تعالى:﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ [4].

يرمز الشاعر بإبراهيم (ع) إلى المواطن الفلسطيني الذي قام نمرود العصر بحرقه فيرجو من الله تعالى خلاصه كما خلّص إبراهيم (ع) وأصبحت النار عليه برداً وسلاماً.

إن سميحاً يعشق وطنه ولا تضجره محنة أشد عليه ضراوة من محنة احتلال وطنه. ولا عجب في ذلك لأن وطنه ــ كما وصفه نفسه ــ يتميّز بسمات جعلته منفرداً يليق بما يحنّ إليه الشاعر فينشد فيه:

يَجثِمُ الحُزْنُ على قَلْبي...ويُغْري بِالبُكاءِ

١- مشلولاً.

٢- المصدر نفسه.

٣- المصدر نفسه، ص١٨٥.

٤ ــ الأنبياء/٦٩.

غَيرَ أنَّ الشَّمْسَ...وَالبُركانَ وَ...القَتْلى

عَلى شُطْآنِ أنهارِ الدِّماءِ

أبداً تجذِبُ وَجْهي بالنِّداءاتِ الخَفيّه

لِمَكانٍ خَلفَ أسْوارِ الشَّقاءِ

إِرَمي ذات العِمادِ

إرمي... أمنَحُها مِن كلِّ قَلبي للعِبادِ[1]

يعتبر الشاعر وطنه «إرم ذات العماد» التي جاء وصفها في الأساطير و«هي مؤلّفة من مئة ألف قصر، أعمدته زبرجد وياقوت، تجري بينها أنهار حصاها من الجواهر، أشجار جذوعها من الذّهب...[2]» وقد ذُكر اسم المدينة في التنــزيل العزيز إذ يقول: ﴿... إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلادِ﴾[3] إضافة إلى أن إرم الفاضلة تموج فيها الإنسانية والمروءة.

يوظّف الشاعر الآية القرآنية توظيفاً ناجحاً، حيث إنه يُلقي للقارئ أن فلسطين المحتلة تتميز عن غيرها من البلاد بكونها مدينة أسطورية كما يعتبرها الجنة المنشودة في السطر التالي:

وعُدْ إلى فِردوسِكَ المَهْجُورِ، لِلجنّاتِ تَجْري تَحتَها الأنْهارُ، لِلْقَصْرِ الكَبيرِ[4]

كما نرى في وصفه للوطن يستخدم وصف القرآن للفردوس في الآية الشريفة:

﴿قُلْ أَؤُنَبِّئُكُم بِخَيْرٍ مِّن ذَلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾[5]

وفي مكان آخر يصفه هكذا:

أرْضُنا / مِنْ عَسَلٍ ــ يُحْكى ــ بِها الأنْهارُــ يُحْكى ــ / مِنْ حَليبٍ[6]

لا شك أن انتقاء هذه الكلمات في وصف الشاعر لأرضه المقدسة يكون تحت تأثير الآية الشريفة:

---

١ ــ القاسم، ديوانه، ص٢٢٨.

٢ ــ المصدر نفسه، ص٣٠١-٣٠٢.

٣ ــ الفجر/٨-٧.

٤- القاسم، ديوانه، ص٣١٧.

٥- آل عمران/١٥.

٦- القاسم، ديوانه، ص٦٤.

﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاء غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى...﴾[١]

وملخص القول أن الوطن يعادل في نفس الشاعر مكانة الفردوس المنشودة ربما يزيد على هذا، بل هو مدينة أسطورية يقتصر اللسان عن وصفها.

ثانياً: الشخصيّات التاريخيّة الإسلاميّة

لن تنسى ذاكرةُ أحدٍ -مسلماً كان أو غير مسلم- التاريخ الإسلامي الباهر بما ينطوي عليه من أحداث وفتوحات جسيمة وشخصيات هامة، أكثر الشعراء من استخدامها في تناولهم قضية القدس «فاكتسبت دلالات جديدة، وقد أصبحت هذه الشخصيات والمواقع رموزاً لأهميتها في قضية القدس من ناحية، ولتكرارها من ناحية ثانية[٢]»، يهدف الشعراء من استخدامها إلى إغراء مشاعر قرائهم المسلمين في أنحاء العالم الإسلامي، وقيامهم للأخذ بثأر فلسطين المذبوحة. يصرّح سميح القاسم بهدفه هذا في قصيدة "ثورة مغني الربابة" التي جمع فيها أسماء عدد غفير من الشخصيات التاريخية:

يا أُمّتي.... أحْكي لَهُم، عَن مَجْدِكِ الماضي، وَأُغْريهم بِثَأرِكِ[٣]

ونظراً لضيق المقام اخترنا أربعة من أهم الشخصيات التي وظّفها سميح القاسم في أشعاره؛

- **بلال:** بلال الحبشي ــ وهو مؤذن النبي محمد (ص) ــ أذن لأول مرة في المسجد الأقصى بعد وفاة الرسول فيعتبره سميح القاسم رمزاً لقدسيتها ويعرّف نفسه من مواطني مدينة بلال والمئذنة إذ يقول:

سَألوني عَنِ الّتي أنا مِنْها
وَهْي مِنّي رَبابَةٌ ومُغَنّ
عَندَليبٌ وَسُوسَنَةٌ
وَكِتابٌ
وَبلالٌ وَمِئْذَنَةٌ[٤]

وفي قصيدة أخرى استعار بلالَ لنفسه يذود بصوته وكلماته عن الأمة العربية، فيقول:

١- محمّد/١٥.

٢- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص٣.

٣- القاسم، ديوانه، ص٢١٥.

٤- المصدر نفسه، ص٢٨٠.

قَدَمي تَدُقُّ بَلاطَ أوروبا
وَوَجهي في رِمالِكِ يا جَزيره
وَيَداي في أَشجارِكِ العادت تَنَوَّرَ
يا جزائرَ
وَفَمي بِلالٌ في مَآذِنِكِ العَتيقةِ يا يَمَنُ
وَدَمي يَسِحُّ[1] على جِدارِكِ يا كِنانَه[2] و[3]

صلاح الدّين الأيّوبي: من الشخصيات الإسلامية التي أصبحت رمزاً في شعر المعاصرين من أدباء فلسطين، بخاصة في شعر سميح القاسم صلاح الدين الأيوبي بطل "حطّين". فهو الذي فتَحَ القدس في المعركة التي وقعت بين المسلمين والصليبيين في ٤ يوليو ١١٨٧م في قرية بين الناصرة وطبرية وحرّر السوادَ الأعظم من الأراضي التي احتلّها الصليبيون. و«المعركة من أهم المعارك التي وقعت في التاريخ الإسلامي، لأنها كانت فاصلة، ورمزاً لقوّة المسلمين بعد جهاد طويل ضد الفرنج، لإعادة الإسلام إلى مجده، والمسلمين إلى عزّهم وكرامتهم. وهي كما يقول أبوالفداء ابن كثير الدمشقي في كتابه "البداية والنهاية" كانت أمارة وتقدمة وإشارة لفتح بيت المقدّس[4]». تزايد ذكر هذا البطل الإسلامي في شعر سميح، منه ما انتقيناه من قصيدته "الميلاد":

أَبي...لا كُتبُنا المُلْقاةُ تَحْتَ نِعالِ هولاكو
وَلا فِردوسُنا المَرْدودَ فِردوساً إلى أَهلِه
وَلاخَيلُ الصَّليبيين
وَلا ذِكرى صَلاحِ الدّينِ
ولا جُنديُّنا المَجهُولُ في حِطّين[5]

وربما ينقد الشاعر بذكر صلاح الدين الواقعَ العربي المعاصر السياسي وإهمالهم قضية فلسطين.

١- يسحّ: يجري.

٢- كنانة: جمهوربة مصر العربية.

٣- المصدر نفسه، ص٧١٣.

٤- الدجاني، الناصر صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين في حطّين، ص٦٧.

٥- القاسم، ديوانه، ص٥٤٠.

• **طارق بن زياد:** هو مولى الأمير موسى بن نصير أمير إفريقيا من قبل الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك. إنه أوّل قائد دخل شبه جزيرة ايبيريا وأصبح من أبرز القادة الإسلاميين في التاريخ وسمّى جبل طارق جنوب إسبانيا باسمه حتى يومنا هذا. يفتخر القاسم به في شعره لكونه بطلاً عربياً دخل بلاد الصليبيين فيخاطب الأمة العربية بلفظة "أحفاد طارق" بغية إحداث التغيير في الواقع العربي المؤلم وإعادة الهوية العربية أمام أوروبا ذات الكبرياء والأنانية.

يا أَحْفادَ طارِقَ
كونوا المنائرَ... واغْسلِوا أجْفانَ أوروبا البَهيمَةِ[1]

وفي مكان آخر يعتبر نفسه طارقاً يكرّر الفتح بأشعاره.

يا أُمَّتي عَدَدْتُ أجيالاً على هذه الرَّبابَه
كرَّرتُ أمْجادَ الرَّسولِ، وَكُلَّ أمْجادِ الصَّحابَه
كَرَّرْتُ عُقبةَ ـــ ألفَ مَرَّه
كرَّرْتُ طارقَ ـــ ألفَ مَرَّه[2]

ثالثاً: التّراث المسيحي

سبق القول إنه لقداسة القدس عند مختلف الأديان أصبح استخدام رموز الديانات الأخرى من ميزات القصيدة الفلسطينية، ومن أكثر هذه الرموز وروداً هي الرموز المسيحية.

«لقد عرفت الدلالات المسيحيّة طريقها إلى القصيدة العربيّة الحديثة بشكل لافت ابتداء من عام ١٩٥٧ ودامت هذه الظاهرة حتّى السنوات الأولى من السّتينيّات مع بدر شاكر السيّاب والبيّاتي ومجموعة شعراء "خميس شعر[3]" لتتعرّض بعضها إلى مرحلة ضمور وانسحاب تدريجيّ من النصّ الشعريّ لأسباب عدّة[4]» نتركها جانباً لضيق المقام، «ولكن ما إن اختفت الدلالات المسيحيّة من نصوص القصيدة الحديثة التي ظهرت في العراق ولبنان حتّى ظهرت من جديد في القصيدة الفلسطينيّة الحديثة مع

١ – القاسم، ديوانه، ص٢١٣.

٢ – المصدر نفسه، ص٢١٦.

٣ – "خميس شعر" ندوة كانت تعقد مساء كل يوم خميس في فندق "بلازا" في الحمرا، وكانت مفتوحة للجميع، للشعراء وغيرالشعراء، فيحضرها عدد كبير من الادباء وتتم فيها مناقشات وقراءات شعرية أو تبادل وجهات النظر حيال التجديد.

٤ – كرم، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ص٢.

شعراء مثل معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، توفيق زيّاد وغيرهم. فقد احتلّت هذه الدلالات مكاناً بارزاً في النصّ الشعريّ الفلسطينيّ واكتسبت نكهة خاصّة بها رسّخها طعم المعاناة التي ذاقها الفلسطينيّ من تشريد واحتلال لأرضه[١].»

إن توظيف الشاعر الفلسطيني المسلم للرموز المسيحية لا يعني أبداً اعتناقه لها، بل إنه يرجع إلى أسباب عدة يشير إلى بعضها الباحث الألماني شتيفان فيلد في مقالة عنوانها «اليهودية، المسيحية، والإسلام في الشعر الفلسطيني». يردّ الباحث استخدام ظاهرة «الرمز المسيحي» إلى عوامل ثلاثة:

١- الأثر الثقافيّ الذي لعبه الاطّلاع على شعر تي. أس. إليوت وأدّى إلى إدخال رموز أسطوريّة ليست إسلاميّة المنشأ إلى القصيدة العربيّة.

٢-انتماء أغلبيّة الشعراء الفلسطينيّين الحديثين إلى الحركاتاليساريّة، وخصوصاً الشيوعيّة، بحيث إنّ الاسلام لأورثوذكسيّ[٢] غريب عنهم،لا وبل تجب محاربته.

٣- الارتباط الوثيق لمعاناة الانسان الفلسطينيّ مع معاناة المسيح في فلسطين.[٣]»

وهناك عامل يتجسد في شعر المسلمين من الشعراء الفلسطينيين وأهمله الباحث شتيفان فيلد وهو فكرة التسامح الديني في الإسلام.

ولا يفوتنا الذكر أن القدس مكان مقدس عند النصارى، حيث «اتخذوها مدينة مقدسة بعد ما جاء به عيسى (ع) لأتباعه، ولهم بها كثير من أماكن العبادة المسيحية مثل المهد،والقبر، ودرب الآلام، وكثير من الكنائس، أهمها كنيسة الميلاد، والقيامة»[٤]. وقصائد سميح القاسم مشحونة بالدلالات المسيحية، مثل الصليب، المزامير، المسيح، الأقانيم الثلاثة، ليلة الميلاد، يوم الأحد، القُدّاس، وغيرها. فهو ينشد، على سبيل المثال:

أَرْضُنا... عَشِقْناها

١- المصدر نفسه.

٢- هذا النمط من الإسلام لا يخضع لقائمة لاهوتية إلزامية وتخترقه الأسئلة المناقضة للمعرفة فيقدم إجاباته عبر استنفار المخزونات الأسطورية والسحرية، والمبالغة في النزعات الماضوية، ونبذ العلم وتحريفه. (أنظر: محسن، »صدمة الحداثة وأزمة الأنظمة المعرفية الدينية – (المجال الإسلامي أنموذجاً)»، ٥.

٣- كرم، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ص٢.

٤- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص١.

وَلكِنّا انتَهَينا في هَوانا أشقياءَ
وَحَمَلنا كُلَّ آلامِ الصَّليبِ
يا أبانا، كَيفَ تَرْضي لِبَنيكَ البُسَطاءِ
دونَ ذَنبٍ-كُلَّ آلامِ الصَّليبِ[1]

إن الشاعر هنا يخاطب الله أباه كالمسيحيين ويربط بين معاناة المسيح ومعاناة الفلسطينيين على الأرض ذاتها، كذلك يقول في مكان آخر:

وَالتَقَينا صُدْفَةً قِدّيسَةً
جَمَعَتْ قَلبَيْنِ يَومَ الأَحَدِ
فَغَدا يَومُ المَسيحِ المُفتَدى
بَدءَ تاريخي، وَذِكرى مَولِدي[2]

إن الشاعر يستحضر عدداً من الدلالات المسيحية في هذه المقطوعة: القديسة، يوم الأحد، المسيح المفتدى، هادفاً المقاربة بين نفسه والمسيح. وجدير بالذكر أن استحضار «يوم الأحد» في سياقه الشعري «ينبّئ عن خصوبة دلالية، تتساوق مع الدلالة الدينية التاريخية لهذا اليوم المبارك، حيث كان المسيح يجتمع فيه مع تلاميذه باعتباره اليوم الأول من الأسبوع، كما أنه يشير إلى قيامة المسيح من بين الأموات».[3]

وملخص القول أن عيسى المسيح يمثّل في أدب المقاومة الفلسطينية رمزاً للقدس والفلسطيني الذي يعاني ظلم اليهود.

رابعاً: التّراث اليهودي

يعتبر اليهود القدس عاصمتهم المقدسة والقديمة قد اختارها الملك داود عاصمة دينية لنفسه سنة ألف قبل الميلاد، وأمر ببناء الهيكل، فقام ابنه سليمان ببناءه. وهناك أماكن مقدسة في القدس لليهود أهمها حائط المبكى، وبعض الكنس. على هذا، يوظف شعراء فلسطين الرموزَ اليهودية التي لها علاقة بالقدس

١- القاسم، ديوانه، ص٦٤-٦٥.

٢- المصدر نفسه، ص١٤١-١٤٢.

٣- موسى، «سيرة الزمان في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص٥.

«ليكسبوها بُعداً عربياً، أو ليلبسوها التاريخ العربي[١]». ومن جهة أخرى يهدفون إلى التنديد بجرائم العدو الصهيوني ضد العرب، كما يميلون الى مواجهته من واقع عقيدته.

و لم يغفل الشاعر سميح القاسم استغلال التّراث الديني اليهودي، ولا يفوتنا الذكر أن سميح القاسم يُعتبر شاعراً من عرب إسرائيل، أي العرب الذين لم يتركوا الوطن، وليس من اللاجئين كصديقه الشاعر محمود درويش. وفي ما يلي نماذج من استخدامه التراث اليهودي:

سَنَواتُ التّيهِ في سَيناءَ كانَتْ أربَعين
ثُمَّ عادَ الآخَرون
وَرَحَلْنا... يَومَ عادَ الآخَرون
فإلى أينَ؟... وَحَتّامَ سَنبْقى تائِهين
وَسَنَبقى غُرَباء؟![٢]

في هذه المقطوعة يقارن سميح بين اليهود والشعب الفلسطيني بين القديم والحاضر. إنه يتحدث عن تشرُّد اليهود قبل استقرارهم في فلسطين في العصر الراهن، وتشرُّد الشعب الفلسطيني بعد استقرارهم في وطنهم المحتلّ، كما يقول الشاعر نفسه: «ومن مفارقات التاريخ أن الظالم آنذاك هو المظلوم في عصرنا (!!) وأن المظلوم آنذاك هو الظالم في عصرنا.[٣]»

وقصيدة «مزامير» ذات العنوان اليهودي قصيدة مشحونة بالتعابير والصور التوراتية والرموز اليهودية مثل موسى، إله الانتقام، إشعياء، صهيون، هللويا،حائط المبكى، و... نشرح بعضاً منها:

- لفظة «**هَلِّلُويا**[٤]» التي تتكرر في ختام كل مقطوعة من القصيدة.[٥] «هللويا» لفظة وردت في التوراة يردّدها جماعة اليهود في نهاية الفقرة خاتمة الإصحاح فيتردد صداها. ومن الواضح أن تكرار اللفظة يأخذ بُعداً نفسياً يرتبط بنفسية الشاعر ومشاعره المكبوتة[٦]».

١- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص٨.

٢- القاسم، ديوانه، ص٥١.

٣- المصدر نفسه، ص١٩٢.

٤- تعني حمداً لله.

٥- تسمي الباحثة نازك الملائكة هذا التكرار تكرار التقسيم. (الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٠)

٦- القاسم، ديوانه، ص١٩٢-٢٠١.

- **إشعياء:** وهو إسم نبي من أنبياء بني إسرائيل، يعتبر الشاعر نفسه من أحفاده يشكو إليه الجرائم التي يقترفها بنو إسرائيل الطغاة ضد العرب في الأرض المقدسة.

نَحْنُ أحفادُ إشعياءَ
نُناديه
نُنادي وَجْهَه السَّمِحَ الهلاميَّ
الّذي يَرتَجُّ، مِن خَلْفِ الدُّموعِ القانية[1]
... يا إشعياءُ الّذي أغفى قُروناً وَقُرون!
كَيفَ صارَتْ هذه القَريَةُ... صارَتْ زانيةً ؟!
زَغَلاً فِضَّتُها صارَتْ،
على أيدي الطُّغاةِ الأغبياءِ[2]

- **موسى (ع):** وفي قصيدة «أبطال الراية» يجعل الشاعر نفسه مكان موسى (ع)، وهو نبي بني إسرائيل كان يحلم بالدخول إلى الأرض المقدسة.

آنستُ ناراً ضَوَّأَتْ سَيناءَ! ثُمَّ سَمِعْتُ
قُل... ماذا سَمِعْتَ؟ سَمِعْتُ صَوتَ اللهِ
يا موسى... فَبَشِّرْ في البَريَّه[3]!

إن القاسم يتأكد أنه سينتهي تشرده وتيهه ويدخل الأرض المقدسة في القريب العاجل إذ إن الله بشّره به ولا خلف لوعد الله.

- **أيوب (ع):** إن النبى أيوب (ع)، وهو نبى من أنبياء إسرائيل، يعتبر قدوة الصبر والتضحية في الكتب السماوية، اتخذه الشاعر رمزاً لنفسه؛ بعبارة أوضح «اتخذ الشاعر من قصة أيوب رمزاً للدلالة على معاناة الشعب الفلسطيني وتحملهم العذاب والألم»[4].

إن الشاعر في السطور الأخيرة لقصيدة "قصيدة من مفكرة أيوب" يقول:
كلُّ الأخْبارِ تَقُولُ

---

١ – القانية: الحمراء

٢ – المصدر نفسه، ص١٩٧ – ١٩٨.

٣ – المصدر نفسه، ص٣١٩.

٤ – رستم بور، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعبة العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ص٢٧.

أنا ما خاصَمْتُ اللهْ

فَلِماذا أَدَّبني بالوَجَعِ؟

حَسَناً...فَاسْمَعْني أنْفَخُ في الصُّورِ

يا لَعْنَة أَيُّوبَ...ارْتَفِعي

يا لَعْنَة أَيُّوب...ثوري

وَاسْمَعْني أصْرُخُ، يا أَيُّوبُ

لا تَخْضَع لِلوَجَعِ... لا تَجُعْ[1]

الشاعر يشكو إلى الله المحنة التي أَلَّمت بالفلسطينيين، لأنه ليس بإمكانهم أن يتحملوا مرارة الصبر. ينكر الشاعر ما أصيب به لأنه لا يجد سبباً له، حيث إنه ما خاصم الله فلا داعي لابتلائه بالوجع. على هذا يستخدم الشاعر عبارة «وأنفَخ في الصّور» وهى اقتباس من قوله تعالى: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ﴾[2] والواقع أنه يجمع بين الدّلالات الإسلامية واليهودية ليُعلن عن قيامه بالثورة والاحتجاج أمام العدو الظالم.

النتيجة

حاول البحث أن يُلقي الضوء على تقنية توظيف التّراث الديني عند الشاعر الشهير الفلسطيني سميح القاسم، حيث إن التّراث بأنواعه المختلفة جزء لا يتجزأ من نفوس الشعراء وخلفياتهم الثّقافية وهو يعتَبر ظلاً لإنتاجاتهم الأدبية، إلا أن الظروف والمؤثرات السياسية في فلسطين المحتلّة جعلت الشاعر يعطي للتراث بعداً سياسياً ونفسياً. والواقع أن استخدام التّراث هو مقلاع من جنس آخر يرمي به الشاعر حجارته نحو العدو الصهيوني. ويمكننا القول إنه أساس من أوضح الأسس الفنية في الشعر العربي في فلسطين التي تميزه عن الشعر في سائر الأقطار العربية.

وبما أنّ الكيان الصهيوني يحاول تشويه الثقافة الإسلامية والعربية ومحو أصالة الشعب الفلسطيني يرصّع الشاعر المقاوم أشعاره بالتّراث الدّيني لإثبات أصالته وثقافته الباهرة.

---

١ - القاسم، ديوانه، ص١٨٦.

٢ - ق/٢٠.

ووظف سميح القاسم الشاعر المقاوم الفلسطيني، تراثَ الديانات الثلاثة الإسلامية، والمسيحية، واليهودية بشكل واضح ناجحاً في توظيفه وهذا يدلّ على ثقافته العالية وقدرته على تقديم أفكاره في إطار التراث الديني.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم.

١. تاوريريت، بشير، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دمشق: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٢. الجبّوسي، سلمى الخضراء، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ج١ (الشعر)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٧.

٣. رستم بور، رقيه، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد٣.

٤. الدجاني، زاهية، الناصر صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين في حطّين، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣.

٥. السلطان، محمد فؤاد، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ٢٠٠٩. الموقع:http://www.paldf.net/forum/showthread.php

٦. العبد الله، لولوة حسن إبراهيم عبد الله، «توظيف التراث في شعر سميح القاسم»، ٢٠٠٧. الموقع: http://www.raya.com/site/topics/article.asp

٧. عبداللطيف، حجاب، «تقنية توظيف التّراث الديني في شعر مفدي زكريا»، جامعة المسيلة، د.ت. الموقع: http://www.univ-msila.dz

٨. قائد، أحمد مهيوب محمد، «توظيف التّراث في الشعر اليمني المعاصر في الحقبة ١٩٩٠-١٩٩٢م»، ٢٠٠٥،الموقع: http://www.yemen-nic.info/contents

٩. القاسم، سميح، ديوانه، بيروت: دارالعودة، ١٩٨٧.

١٠. قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، الطبعة الرابعة، بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٦.

١١. كرم، سرجون،«الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ٢٠٠٧. الموقع: http://www.ssnp.info

١٢. كنفاني، غسّان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. ١٩٨٧.

١٣. الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٠.

١٤. محسن، يوسف، «صدمة الحداثة وأزمة الأنظمة المعرفية الدينية - (المجال الإسلامي أنموذجاً)، ٢٠٠٩. الموقع: http://www.alawan.org

١٥. موسى، إبراهيم نمر، «سيرة الزمان في الشعر الفلسطيني المعاصر»، د.ت. الموقع: http://www.geocities.com

دراسة اهم ضوابط تشخيص القياس الصحيح (في الدرس النحوي)

الدكتور محمد إبراهيم خليفه الشوشتري*

الملخص

إنّ القياس النحوي قد بلغ من السّعة و الشمول حداً استوعب فيه جميع المواضيع النحوية، قال الكسائي: (من الرمل، والقافية من المتدارك):

إنّما النحو قياسٌ يُتبَعْ و به في كلّ أمرٍ يُنتفَعْ

و لا شك أنّ هذه السعة تمنح القياس النحوي أهمية كبيرة في الدراسات النحوية الأصولية، لذلك كان المؤمل من علماء النحو القدماء أن تدفعهم هذه الأهمية القصوى إلى تحديد أطر القياس الصحيح و تشخيص ضوابطه تشخيصاً دقيقاً، و أن تحدو بهم إلى الاجماع النسبيّ على العمل بهذه الضوابط، ليحتذيها، و يهتدي بها الخلف من العلماء في إجراء الأقيسة، و استخدامها استخداماً صحيحاً دون أن يُحمِّلَ إجراءُ الأقيسة علمَ النحو سلبيات هو في غنىً عنها. لكن، للأسف الشديد، لم يحصل ذلك، إذ لم يحدثنا التاريخ باجماع علماء النحو على ضوابط تعيّن القياس الصحيح، لذلك ابتُلِيَ علم النحو بكثرة الآراء المتضاربة التي كان كثير منها وليد أقيسة غيرصحيحة. و إنّ هذه المقالة التخصصية تكفلت بدراسة أهم ضوابط القياس الصحيح، و رصدها في المصادر القديمة الأصلية، و لا شك أنّ الالتزام بإجراء الأقيسة الصحيحة يلعب دوراً وظيفياً فاعلاً في الحد من الاجتهادات النحوية المستندة إلى أقيسة غيرصحيحة، و بذلك تقل الخلافات إلى حد كبير. و إذا تحقق ذلك، فانه، بلاشك، عمل علمي خطير، ينقذ النحو مما هو فيه، و يغلق الباب أمام الناقدين، و يستعيد النحو أصالته و طراوته و حيويته، و هذا هو أحد طرق التيسير العلمي و الإحياء التراثي، لكنّ الذي يبدو أنّ هذا العمل الجسيم لايقوى عليه إلاّ المتخصصون في علم أصول النحو.

كلمات مفتاحيه: علم أصول النحو، المطرد، ضوابط القياس، السماع.

المقدمة

واضح لكل متخصص في النحو أنّ القياس النحوي قد احتل مساحة واسعة جداً في الدراسات النحوية، بل يمكن القول بأنه لم يخل منه موضوع من مواضيع النحو و الصرف. لذلك لعب دوراً وظيفياً فاعلاً و خطيراً جداً في مجالي التعليل، و الأحكام النحوية و الصرفية، و قد كتبت مقالاً طبع في العدد الأول من هذه المجلة المباركة بيّنتُ فيه الدور الوظيفي للقياس النحوي. و المهم أنّ بعض النحاة

* أستاذمشارك في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٨   تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

قد أساء استخدام القياس، و هذا ما جعله يلعب إلى جانب دوره الايجابي الخطير، دوراً سلبياً تمثل – فيما أرى– في كثرة الآراء المتضاربة التي عقّدت و عسّرت مواضيع النحو، فولدت شيئاً من الضجر و السآمة لدى الدارسين، و فتحت باب النقد. والذي يظهر لي أنّ السبب الوحيد الذي وقف وراء هذا الدور السلبي إنما هو عدم التزام جميع علماء النحو بضوابط معينة تحدد القياس الصحيح و تشخصه علماً بأنّ التراث النحوي قد اشتمل على ضوابط اشتُرطت في القياس الصحيح. لكنها لم تكن وليدة برهة قصيرة من الزمن، بل هي حصيلة بحوث و دراسات عميقة امتدت على مدى قرون غير قليلة، و لا شك أنّ دراسة هذه الضوابط دراسة دقيقة من أهم مواضيع علم أصول النحو، وأنّ الاطلاع عليها، ودراستها أمر لازم لامفرمنه لكل متخصص، لكنّ هذه الضوابط، كما أشرت قبل قليل، لم يلتزم بها جميع علماء النحو، ولعل أهم أسباب ذلك أنّ علماء النحو الأوائل لم يذكروها مجموعة في كتاب تحت عنوان معين لتكون منهجاً علمياً لمن أراد إجراء القياس من العلماء اللاحقين، لذلك وجد بعض علماء النحو –وهم كثيرون– أنفسهم في حلّ من أيّ ضابط، فراحوا يُجرون القياس حراً من كل قيد، ثم صار القياس عندهم وسيلة يدعمون به آراءهم. والمهم أنّ المحققين من علماء النحو لم يذكروا هذه الضوابط إلاّ متناثرة في أنحاء بحوثهم الاستدلالية. وقد أخذتُ أغلبها بالاستنباط، وذلك لعدم تصريح العلماء بها، علماً بأنّ العلماء لم يُجمعوا عليها كلها، بل قد وقع الخلاف في بعضها. وإنّ استخراجها من طيات البحوث الاستدلالية القديمة لأمر يحتاج إلى مزيد من الدقة والصبر على التحقيق، وهو غاية في الخطورة لأنه يساعد مساعدة فاعلة على تحديد الأقيسة الصحيحة وضبطها وكيفية استخدامها وظيفياً للإفادة من ذلك في الدراسات الحديثة. وأنا ذاكر بعد قليل ما وضعت عليه يدي من ضوابط القياس. والذي يجدر ذكره أنّ عدم مراعاة هذه الضوابط أدّى إلى إيجاد أقيسة غير صحيحه أنتجت أحكاماً كان لها دور مهم في تشويش النحو، وفتح الباب أمام الفوضي، لأنّ العلماء لم يحددوا لنا ولهم القياس الصحيح، و لم يجتمعوا على تعيين ضوابط معينة له مما أدّى إلى التخليط والاضطراب والاختلال في الأحكام النحوية، وهذا أمرُ مؤسف حقاً، إذ كان العالم حراً في إجراء القياس دون أنْ يتبين معالم القياس الصحيح. والحق أنه إذا صحت هذه الضوابط التي سأذكرها فيما يلي، وأضيفت لها ضوابط صحيحة أخرى فانّ الواجب يحتم علينا إعادة النظر في جميع الأقيسة النحوية والصرفية، ورصدها بدقة استناداً لتلك الضوابط بشرط عدم المساس بالسماع. وإنّ هذا لعَملٌ جسيم لا يقوى عليه إلا نخبة من أساتذة علم أصول النحو. ولا يخفي أنّ بعضَ ضوابط قياس الشبه قد يعتبرها بعض العلماء من مزاياه.

أهم ضوابط القياس في الدرس النحوي

١ – أنْ يكون القياس منتزعاً من السماع المطرد، كما «لو أضفت الى المساجد قلت: مسجديّ... وهذا قول الخليل وهو القياس على كلام العرب»[١]. وكرفع الفاعل ونصب المفعول.

فان كان القياس مستنبطاً من سماع غير مطرد، وكان مخالفاً لقياس آخر استنبط من السماع المطرد. فلا يجوز الأخذ به منعاً لتداخل الأقيسة وتشابك القوانين إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك، و لم يحدث التباس في المعنى، ومثال ما استنبط من غير المطرد، وكان مخالفاً للمطرد نصب الفاعل ورفع المفعول به، ونحو إعطاء الفعل الواحد فاعلين، كلمتين مستقلتين قياساً على لغة: «أكلوني البراغيثُ». ففي هذه الحالة يكون القياس المطرد أرجح من غير المطرد.

ملاحظة

لقدوجّه بعض علماء النحو هذا الأسلوب (أكلوني البراغيثُ) بتوجيهات ثلاثة، في محاولة منهم لابعاده من الشذوذ، واعتباره موافقاً للقواعد المأخوذة من السماع المطرد، وهذه الأوجه هي الأتية:

١. أن تكون هذه الكلمة (البراغيث) بدلاً من الفاعل الذي هو الواو.

٢. أن تكون كلمة (البراغيث) مبتدأ مؤخراً، وجملة (أكلوني) خبره المقدم.

٣. أن يكون الواو حرفاً دالاً على الجمع، والفاعل البراغيث.

والذي يبدو أنّ هذه التوجيهات الصحيحة تقطع الطريق أمام احتمال وجود فاعلين لهذا الفعل المذكور، وبذلك يكون هذا الأسلوب من السماع المطرد.

٢ – يستحسن أنْ يكون للقياس مستند أو نظير من السماع يدعمه ويعاضده.

قال أبو علي الفارسي: «... ألا ترى أنّ التعلق بالقياس من غير مراعاة السماع معه يؤدي إلى الخروج عن لغتهم، والنطق بما هو خطأ في كلامهم...»[٢].

وقال أيضاً: «ألا ترى أنه يجوز في القياس أشياء كثيرة نحو: الجر في «لدُن» و«غُدوَة»، والضم في «لعمرك» في القسم، واستعمال الماضي من «يَذرُ» و«يَدَعُ» وإيقاع أسماء الفاعلين أخباراً لـ «كادَ» و«عسى»، ثم لا يجيء به السماع فَيُرفَضُ ولا يُؤخَذُ ويُطرَحُ ولا يُستعملُ، ويكون المستعمل لذلك آخذاً بشيء رفضه أهل العربية»[٣].

---

١ – سيبويه، الكتاب، ج٣، ص٣٧٨.

٢ – ابو علي الفارسي، المسائل الحلبية، مخطوطة ورقة، ص٥٢.

٣ – المصدر نفسه.

وقال سيبويه: «... وذلك نحو: سفرجل وفرزدق.. فتحقير[1] العرب هذه الأسماء سُفَيْرجٌ وفُرَيزدٌ... وهذا قول يونس. وقال الخليل: لو كنت مُحَقِراً هذه الأسماء لا أحذف منها شيئاً كما قال بعض النحويين لقلتُ: سُفَيرِجْلٌ كما ترى حتى يصير بزنة «دُنَينيرٌ». فهذا أقربُ، وإنْ لم يكن من كلام العرب».[2] بل هو مقيس عليه.

فيونس قاس تصغير نحو: «سفرجل» و«فرزدق» على جمع التكسير، ووجه الشبه الجامع وجود الزيادة في كل منهما، فحذف في التصغير كما حُذِفَ في الجمع، فقال في تصغير «سفرجل» و«فرزدق» على الترتيب، «سُفَيْرِجٌ» و«فُرَيْزِدٌ» كما قيل في جمعهما، «سَفارِجٌ» و«فرازِدٌ»، وقد دعم السماعُ هذا القياس، يعني وافق العربُ يونس في قياسه هذا. إذن فقياسه أصح.

أمّا الخليل فقد قاس تصغير تلك الأسماء على وزن «فُعَيْعِيلٌ»، وقال في تصغير «سفرجل» و«فرزدق»: «سُفَيْرِجْلٌ» و«فُرَيْزِدْقٌ» كما قيل في تصغير «دينار»: «دُنَيْنِيْرٌ».

فقياس الخليل أقرب، لأنه على وزن التصغير دون حذف، لكنَّ السماع لم يدعمه، و لم يعضده لذلك رُجِّحَ قياس يُونس عليه.

وقال سيبويه أيضاً: «... وأمّا قول النحويين: قد أعطاهُوكَ وأعطاهُونِي، فانما هو شئ قاسوه لم تكلم به العرب، ووضعوا الكلامَ في غيرِ موضعه. وكان قياس هذا لو تُكَلِّمَ بهِ كان هَيِّناً».[3]

٣- يجب بذل الدقة اللازمة لتعيين المقيس عليه الصحيح المناسب، وإنما يتحقق التعيين هذا بالتأكد من وجود المناسبة اللازمة بين المقيس والمقيس عليه.

مثال ذلك استدلال الكوفيين أو قسم منهم على إعراب فعل الأمر للمواجه بقياس هذا الفعل على فعل النهي والوجه الجامع بينهما هو الضدية. فالقياس من نوع حمل الضد على الضد، فكما أنَّ فعل النهي معرب فكذلك فعل الأمر للمواجه.

قال أبو البركات الأنباري ذاكراً استدلال الكوفيين هذا: «و منهم[4] مَن تمسك بأن قال: الدليل على أنه معرب مجزوم أنا أجمعنا على أنَّ فعل النهي معرب مجزوم نحو: (لا تَفعَلْ) فكذلك فعل الأمر نحو: (افْعَلْ)، لأنَّ الأمر ضد النهي، و هم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره. فكما أنَّ

١- يعني: فتصغير العرب هذه الأسماء.

٢- سيبويه، الكتاب، ج٣، ص٤١٨.

٣- المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦٣.

٤- اي: و من الكوفيين.

فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر». [1]

إنَّ هذا القياس في ظاهر أمره صحيح لا غبار عليه. لكننا إذا دققناً النظر فيه من الناحية المطلوبة علمياً يتضح لنا بطلانه لعدم وجود المناسبة المطلوبة بين المقيس و المقيس عليه، و فيما يلي مناقشة هذا القياس، و نقده.

المناقشة

إنَّ المعرب ليس فعل النهي، و إنما هو الفعل المضارع الذي يرفع إذا تجرد عن عوامل النصب و الجزم، و ينصب إذا تقدمه عامل من عوامل النصب، و يجزم إذا سبق بعامل جزم مثل (لا) الناهية. و عليه فالمقيس عليه في الحقيقة هو الفعل المضارع الذي تطرأ عليه الحالات الاعرابية الثلاث، لا فعل النهي بالخصوص، فالمقيس عليه هو الفعل المضارع المجرد من التقييد بحالة إعرابيه معينة. و معلوم أنَّ هذا الفعل ليس ضداً لفعل الأمر. و إذا كان ذلك كذلك فلا مناسبة علمية و لا مشابهة بين فعل الأمر للمواجه و الفعل المضارع. و بهذا يتضح فساد اعتبار فعل النهي مقيساً عليه لفعل الأمر. و لو كان فعل الأمر للمواجه معرباً لوجب أن تختلف عليه أنواع الاعراب الثلاثة.

و الذي يبدو أنّ استدلالنا هذا على إبطال قياس الكوفيين أقرب من استدلال البصريين المذكور أدناه إلى الواقع العلمي.

قال أبو البركات ناقلاً رَدَّ البصريين لقياس الكوفيين: «و أما قولهم: [2] (إنّ فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر، لأنهم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره) قلنا: حمل فعل الأمر على فعل النهي في الاعراب غير مناسب، فإنَّ فعل النهي في أوله حرف المضارعة الذي أوجب للفعل المشابهة بالاسم، فاستحق الاعراب فكان معرباً، و أما فعل الأمر فليس في أوله حرف المضارعة الذي يوجب للفعل المشابهة بالاسم، فيستحق أنْ لا يعرب، فكان باقياً على أصله في البناء». [3]

فرد البصريين هذا مبتن على وجوب وجود وجه الشبه المعتمد في القياس الأول في القياس الثاني، لكنَّ هذا غير واجب.

٤- لا يستطيع القياس تغيير هوية نوع من أنواع الكلم الثلاثة، فليس في قدرة القياس و لا من

١- ، الأنباري، الانصاف، ج٢، ص٥٢٨.

٢- يعني قول الكوفيين.

٣- الأنباري، الانصاف، ج٢، ص٥٤١-٥٤٢.

صلاحيته تحويل الاسم إلى الفعل أو بالعكس. و لا من وظائفه تغيير الاسم إلى الحرف و بالعكس أو تغيير الفعل إلى الحرف و بالعكس.

فلا يجوز أنْ يؤدي القياس إلى أنْ يلحق بالمقيس عليه شيء فاقد للصفات الأصلية لنوع المقيس عليه.

فمثلاً حمل الكوفيون (رُبَّ) على (كم) في أنَّ كلاً منهما للعدد، و أنَّ (كم) للتكثير و (رَبَّ) للتقليل، فوجه الشبه معنوي مركب من الضدية و المناظرة.

و المهم أنَّ هذا القياس أنتج الحكم على (رُبَّ) بأنها اسم. لكنَّ البصريين أشكلوا على هذا القياس بأنه ألحق بأفراد جنسٍ شيئاً فاقداً لصفات أفراد ذلك الجنس، لأنَّ (رُبَّ) لا تقبل علامات الاسم، و قد طعن البصريون إضافة لذلك في وجه الشبه المعتمد في قياس الكوفيين، و فيما يلي قياس الكوفيين متلواً برَدِّ البصريين.

قال أبو البركات مثبتاً قياس الكوفيين: «أما الكوفيون فإنهم احتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنه اسم حملاً على (كم)، لأنَّ (كم) للعدد و التكثير، و (رُبَّ) للعدد و التقليل، فكما أنَّ (كم) اسم فكذلك (رُبَّ)».[١]

و قال أبو البركات مجيباً عن البصريين، وراداً قياس الكوفيين هذا: «و أما الجواب عن كلمات الكوفيين: أما قولهم: «إنما قلنا إنها اسم حملاً على (كم): لأنَّ (كم) للعدد و التكثير، و (رُبَّ) للعدد و التقليل» قلنا لا نسلم أنها للعدد و إنما هي للتقليل فقط، على أنَّ (كم) إنما حكم بأنها اسم لأنه يحسن فيه علامات الأسماء نحو حروف الجر، نحو: (بكم رجلٍ مررت) و ما أشبه ذلك، و جواز الإخبار عنه، نحو: (كم رجلاً لا حاك). و هذا غير موجود في (رُبَّ). فدَلَّ على الفرق بينهما».[٢]

٥- اشترط العلماء بشكل عام – كما يبدو – في قياس الشبه عدم جواز أنْ يحمل الحرف على الاسم و أنْ يشبهه، و أجازوا حمل الاسم على الفعل و على الحرف، و شبهه لهما. كما أجازوا حمل الفعل على الاسم و على الحرف و مشابهته لهما. قال الرضي بعد شرح مفصل: «فظهر أنَّ الاسم قد يشابه الفعل و الحرف، و كذا الفعل قد يشابه الاسم و الحرف، و أما الحرف فيشابه الفعل فقط».[٣]

لكنني وجدت ابن يعيش قد نسب إلى سيبويه أنه شبَّهَ واو الحال بـ (إذ). قال ابن يعيش: «شبَّهَ

١- المصدر نفسه، ص٨٣٢.

٢- الأنباري، الانصاف، ج٢،ص٨٣٣.

٣- الرضي، شرح الكافية، ج١، ص١٠٥.

سيبويه واو الحال بـــ (إذ)، و قدرها بها و ذلك من حيث كانت (إذ) منتصبة الموضع، كما أنّ الـــواو منتصبه الموضع. و أن ما بعد (إذ) لا يكون إلاّ جملة كما أنّ الواو كذلك. و كل واحد من الظرف و الحال يقدر بحرف الجر». [١]

٦- يشترط بذل الدقة الكافية و التعاون المشترك في تعيين وجه الشبه الصحيح، لأنّ الاختلاف في وجه الشبه يؤدي إلى أحكام مختلفة متباينة قد تساعد على التشويش و الفوضى، لكـــنني لم أجـــد في المصادر ضوابط يتم على أساسها تعيين الوجه الشبهي الصحيح.

مثال ذلك اختلاف الكوفيين و البصريين في مسألة إعمال [٢] (إنْ) المخففة مـــن الثقيلـــة، فـــذهب البصريون إلا المبرد إلى إعمالها و ذهب الكوفيون و أبو العباس المبرد إلى إهمالها و إبطال عملها، و إذا دققنا النظر في هذه المسألة وجدنا أنّ السبب الأصلي في هذا الخلاف هو اختلافهم في تعـــيين وجـــه الشبه، لأنّ الكوفيين و المبرد [٣] اعتمدوا الشبه اللفظي فقط، و حين نقص عدد أحرف (إنّ) بـــالتخفيف زال وجه الشبه فبطل القياس و انتفى عملها.

قال أبو البركات الأنباري: «أما الكوفيون فاحتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنها لا تعمل لأنّ المشددة إنما عملت لأنها أشبهت الفعل الماضي في اللفظ، لأنها على ثلاثة أحرف كما أنه على ثلاثة أحرف، و إنها مبنية على الفتح كما أنه مبني على الفتح، فاذا خففت فقد زال شبهها به، فوجب أنْ يبطل عملها». [٤]

أما البصريون فقد اعتمدوا الشبهين اللفظي و المعنوي في قياس إعمال (إنَّ)، و حملها على الفعل في العمل. و حينما خففت بقي وجه الشبه ثابتاً تقريباً. و مع ذلك فقد احتجوا لِما أصاب الشبه اللفظي من النقص بأنّ (إنْ) لازالت شبيهة بالفعل لفظاً، لأنها بمترلة فعل حذف منه بعض حروفـــه نحـــو (عِ الكلامَ) و (شِ الثوبَ).

قال أبوا البركات: «لأنّ (إنَّ) إنما عملت لأنها اَشبهت الفعل لفظاً و معنى، و ذلك مـــن خمســـة أوجه، و قد قدَّمنا ذكرها في موضعها، فاذا خففت صارت بمترلة فعل حذف منه بعـــض حروفـــه، و لذلك لا يبطل عمله ألا ترى أنك تقول: (عِ الكلامَ، و شِ الثوبَ، وَلِ الأمرَ) و ما أشبه ذلـــك، و لا

١- ابن يعيش، شرح المفصل، ج٢، ص٦٨.

٢- الأنباري، الانصاف، المسالة الرابعة و العشرين.

٣- المبرد، المقتضب، ج٢، ص٣٦١.

٤- الأنباري، الانصاف، ج١، ص١٩٥.

تبطل عمله، فكذلك ههنا».[١]

و المهم أنَّ الخلاف في هذه المسألة — كما يبدو — ناشئ من الخلاف في وجه الشبه. و من أمثلة ذلك اعتراض ابن جني على قياس الكوفيين الذي حملوا فيه (أنْ) المصدرية على (ما) المصدرية في الإهمال و عدم نصبها للمضارع بعدها. و قد استبعد أنْ يكون هذا القياس صحيحاً، إذ كان اعتراضه منصباً على وجه الشبه الذي اعتبره الكوفيون في هذا القياس فقد استدل على أنّ وجه الشبه هذا غير معتبر فلا يقوم عليه قياس صحيح، و الوجه الشبهيّ الذي اعتبره الكوفيون هو كون كل من (ما) و (أنْ) مصدرية. فوجه الشبه معنوي. لكنَّ ابن جني اعتقد أنَّ هذا الوجه الشبهي لا يكفي لأنَ يكون وجهاً جامعاً يمكن أنْ يبتني عليه قياس صحيح، فقد أوضح أنَّ الذي يسقط هذا الوجه الشبهي من الاعتبار إنما هو كون المشبه به و المشبه لا يدلان على زمان واحد، لأنَّ (ما) تختص بالحال في حين أنَّ (أنْ) تستعمل للماضي و للمستقبل فقط و لا تستعمل للحال، قال ابن جني: «و سألت أبا علي عن قول الشاعر:

من البسيط، والقافية من المتراكب:

أنْ تَقرَآنِ على أسماءَ وَيْحَكُما مِنِّي السَّلامَ وَ أنْ لا تُعْلِما أحَدا[٢]

فقلت له: لِمَ رفع (تقرآنِ)؟ فقال: أراد (أنَّ) الثقيلة، أي: (أنكما تقرآنِ) هذا مذهب أصحابنا. و قرأت على محمد بن الحسن عن أحمد بن يحيي في تفسير (أنْ تقرآن). قال: شبّه (أنْ) بـ (ما) فلم يعملها في صلتها. و هذا مذهب البغداديين و في هذا بُعد. و ذلك أنَّ (أنْ) لاتقع إذا وُصِلَتْ حالاً أبداً. إنما هي للمضي أو الاستقبال، نحو: (سرّني أنْ قامَ زيدٌ) و (يسرُّني أنْ يقومَ غداً). و لا تقول: (يسرُّني أنْ يقومَ) و هو في حال قيام. و (ما) إذا وُصِلَت بالفعل فكانت مصدراً فهي للحال أبداً، نحو قولك: (ما تقومُ حَسَنٌ) أي: قيامك الذي أنت عليه حسن. فيبعد تشبيه واحدة منهما بالأخرى. و كل واحدة منهما لا تقع موقع صاحبتها».[٣]

٧- أنْ يكون وجه الشبه صفة مشتركة بين المشبه و المشبه به و أنْ يتصف بها كل منهما، و لكنها

١- المصدر نفسه، ج١، ص٢٠٨.

٢- البيت غير معروف قائله و هو في: مجالس ثعلب: ج١، ص٣٢٢ برواية: (و أنْ لا تُخبر أحدا). و في سر صناعة الاعراب لابن جني: ج٢، ص٥٤٩ برواية: (و أنْ لا تُعلِما أحدا). و في الانصاف للأنباري: ج٢، ص٥٦٣ برواية: (و أنْ لاتُشْعِر أحَدا). و هو بهذه الرواية في اغلب بقية المصادر.

٣- ابن جني، سر صناعة الاعراب، ج٢، ص٥٤٩.

أصل في المشبه به، فان لم يكن وجه الشبه كذلك لم ينعقد القياس.

مثال ذلك ما جاء في النص التالي حيث أورد ابن جني قياس شبه ثم أبطله لعدم وجود وجه شبهي صحيح جامع، و بعد ذلك أورد قياساً صحيحاً جامعاً قائماً على وجه شبهي صحيح جامع.

قال ابن جني: «فان قلت: فقد تقول: فيها رجلٌ قائمٌ. و تجيز فيه النصب فتقول: فيها رجلٌ قائماً. فاذا قدّمت أوجبت أضعف الجائزين. فكذلك أيضاً تقتصر في هذه الأفعال نحو: (أكرُمُه و أشعُرُه) على أضعف الجائزين و هو الضم.

قيل: هذا إبعاد في التشبيه، و ذلك أنك لم توجب النصب في (قائماً) من قولك: فيها رجلٌ قائماً. و (قائماً) هذا متأخر عن (رجل) في مكانه في حال الرفع، و إنما اقتصرت على النصب فيه لمّا لم يجز فيه الرفع أو لم يَقوَ. فجعلت أضعف الجائزين واجباً ضرورة لا اختياراً، و ليس كذلك: كرمتُه أكرُمُه، لأنه لم يُنقَضْ شيء عن موضعه، و لم يقدم و لم يؤخر».[1]

أقول في بداية توضيح هذا النص إنَّ الضعف مختص بالجملة التالية: (فيها رجلٌ قائماً) و لا يتعدّاها إلى قولك: (فيها قائماً رجلٌ)، لأنَّ النصب هنا واجب و مختص بهذه الجملة.

شرح النص

أراد ابن جني في نصه المتقدم أنْ يجد علة لمجئ العين من مضارع فعَلتُه مضمومة دائماً إذا كانت من (فاعَلْنِي أفْعُلُهُ) نحو: كارَمَنِي فكرمته أكرُمه و عالَمَنِي فعلمتُهُ أعلُمُه)، في حين أنَّ قياس عين مضارع فعَل أنْ تكون مكسورة (يَفعِلُ) و قد يجوز ضمها و لكنَّ كسرها أقيس و الضم أضعف منه. فابن جني و هو في مقام البحث عن علة الضم تصوّر قائلاً يقول له:

إنه يجوز في قولك (فيها رجلٌ قائمٌ) أنْ تنصب (قائماً) على الحال و تقول: (فيه رجلٌ قائماً) و هذا جائز ضعيف، و لكنك إذا قدمت (قائماً) على (رجل) وجب نصبه نحو (فيها قائماً رجلٌ)، فأنت قد أوجبت النصب و هو أضعف الجائزين. فكذلك القول في ضم عين المضارع من فاعلني. فهو شبيه بايجابك النصب، لأنك اقتصرت على الضم و هو أضعف الجائزين، يعني شبه هذا القائل ضم العين بنصب (قائم) إذا تقدم على (رجل) بتوهم وجه شبه بينهما فكل منهما في نظره أضعف جائزين.

و لكنَّ ابن جني رَدَّ ذلك، و أبطل هذا القياس ببيان عدم وجود وجه شبهي جامع، فأوضح أنك لم توجب النصب في (قائم) إلا بعد تغيير مكانه و تقديمه على (رجل)، و بعد أن انتفى الرفع. أما وجوب

---

۱ - ابن جني، الخصائص، ج۲، ص۲۲۴.

رفع العين من أكرُمه و أشعُره فلم يحدث نتيجة تقديم أو تأخير، و عليه فالقياس باطل لعدم الجامع.

و بعد أن انتهى ابن جني من إبطال هذا القياس أورد القياس الذي أعطيت بموجبه الضمة لعين المضارع.

قال بعد ذلك: «و علته عندي أنَّ هذا موضع معناه الاعتلاء و الغلبة، فدخله بذلك معنى الطبيعة و النحيزة التي تغلِبُ و لا تُغلبُ، و تلازمُ و لا تفارقُ. و تلك الأفعال بابها: فعُل يَفعُل، نحو: فقُه يفقُه إذا أجاد الفقه، و علُم يعلُم إذا أجاد العلم... فلما كان قولهم، كارمني فكرمته أكرُمه و بابه صائراً إلى معنى فَعُلتُ أفعُل أتاه الضم من هناك فاعرفه».[1] و عليه فالقياس الذي اعتمده ابن جني هنا هو قياس شبه حُمِلَ فيه النظير على النظير للشبه المعنوي الجامع. فالقياس صحيح لأنه قيس فيه مضارع فاعلني على بابها فعُل يفعُل للشبه المعنوي الذي هو وجود الطبيعة في كل. فانتقل ضم العين إلى مضارع فاعلني.

٨- انفراد المشبه به بوجه الشبه و اختصاصه به دون غيره، لعل من شروط القياس أنْ يختص المشبه به بوجه الشبه دون غيره أو أنْ يكون وجه الشبه أصلاً في المشبه به.

مثال ذلك بناء الأسماء، فإنَّ علل بنائها عند أكثر المحققين من علماء النحو إنما هو شبهها بالحروف، فإنَّ كل قسم، أو أكثر، من الأسماء المبنية قد أشبه الحروف بوجه شبهي معين، و أحد هذه الأوجه الشبه الوضعي، و هو شبه الاسم الحرف في وضعه على حرف أو حرفين، لأنَّ الأصل في وضع الحروف أنْ تكون على حرف أو حرفي هجاء، و أنَّ الأصل في وضع الأسماء أنْ توضع على ثلاثة أحرف فأكثر، فما وضع من الأسماء على أقل من ثلاثه أحرف قد شابه الحرف في وضعه و استحق البناء.

المناقشة

يرد على هذا السؤال التالي:

لماذا لم تعرب الحروف التي وضعت على أكثر من حرفين لمشابهتها الأسماء، كما بنيت الأسماء التي وضعت على أقل من ثلاثة أحرف لمشابهتها الحروف؟.

الجواب: إنَّ بين المشابهتين فرقاً مهماً، إذ إنَّ الأسماء قد أشبهت الحروف في أمر يخصها دون غيرها[2]

١- ابن جني، الخصائص، ج٢، ص٢٢٥.

٢- الرضي، شرح الكافية، ج١، ص١٠٤.

لذلك بنيت في حين أنّ الحروف أشبهت الأسماء في أمر لا يخصها، بل يوجد في الأفعال أيضاً، لأنّ الأصل في وضع الفعل أنْ يكون على ثلاثة أحرف فأكثر، كما أنّ الأسماء كذلك.

و ليس من نافلة القول أن نذكر أنّ من العلماء من علل ذلك مجيباً على السؤال المتقدم بأنّ المعاني المختلفة لا تتوارد على الحرف لذلك لم يحتج إلى الاعراب و لم يفتقر إليه، لأنّ الموجب للاعراب إنما هو توارد المعاني المختلفة على الكلمة كالفاعلية و المفعولية و الإضافة.

و يرد على هذا الجوابِ السؤال التالي:

لماذا أعرب الفعل المضارع وهوكالحرف في عدم توارد المعاني المختلفة عليه؟

الجواب الذي نورده لهذا السؤال أنّ شبه الفعل بالاسم أقوى من شبه الحرف به. و إنّ قوة هذا الشبه تتجلي في الموردين التاليين:

الأول: أنّ الفعل أقوى شبهاً بالاسم في الجنس الأعم أعني الكلمة، فكل من الاسم و الفعل و الحرف تشترك في كون كل منها كلمة. و لكنَّ الفعل أشبه بالاسم لأنهما يشتركان في أمر يبعدهما عن الحرف، و هذا الأمر هو أنّ كلاً منهما يدل بنفسه على معنى جزئي مستقل.

الثاني: أنّ الفعل أشبه الاسم في غير الجنس الأعم كذلك ومن أوجه عديدة منها:

١. تساويهما في عدد الحروف، فانّ عدد حروف الفعل المضارع مساوية لعدد حروف اسم الفاعل المشتق منه.

٢. توافقهما في ترتيب الحركات و السكنات كما في (يَذْهَبُ) و (و ذاهَبُ)، و في (يَسْتَخرِجُ) و (مُسْتَخرِجُ).

٣. دخول لام الابتداء على كل منهما نحو:إنّ محمداً لصادِقٌ وإنّ محمداً ليَصدُقُ.

٩- لا يلجأ إلى قياس و لا يُركن إليه إلا إذا عدم الشيء في السماع، فسيبويه لا يجيز القياس إلا فيما لم يرد فيه السماع.

قال سيبويه: «... إلاّ أنْ تقيس شيئاً، و تعلم أنّ العرب لم تكلم بِهِ»[1].

و قال أبوعلي الفارسي: «و إنما يُلجأ إليه[2] إذا عدم في الشيء السمع»[3].

١٠- لا يُجيز سيبويه التسرع في الركون إلى القياس إلا بعد التفحص و عدم إمكانية معالجة الأمر

١- سيبويه، الكتاب، ج٣، ص٩٣.

٢- يعني القياس.

٣- أبي علي، المسائل الحلبية، مخطوطة ورقة ٥٢.

باستخدام السماع، فهو لا يجيز إلحاق شيء يجيزه القياس بالكلام العربي مع إمكانية الاستفادة من السماع.

مثال ذلك ما ذهب إليه سيبويه في النسب إلى «عباديد»، و هو جمع ليس له واحد، فذهب إلى أنَّ النسب إلى «عباديد» أمر سماعي هو: «عَبادِيديّ»، فأجاز في مثل هذا المورد أنْ يُنسب إلى الجمع علماً بأنَّ القياس يحكم بأنَّ له واحداً، و واحده إما «عُبدود» أو «عِبدِيد» أو «عِبداد»، و يحكم القياس أيضاً بأن يكون النسب إلى الواحد لا إلى الجمع: «عُبدودِيّ» أو «عِبدِيديّ» أو «عِبدادِيّ». و لكنَّ سيبويه رجح أنْ يكون النسب إلى الجمع لأنه مسموع. علي أنْ يكون للمفرد القياسي الذي لم تتكلم به العرب. و في هذا خدمة للسماع «للغة»، و تقديم له على القياس.

قال سيبويه: «و إنْ أضفت إلى «عباديد» قلت: عبادِيدِيّ، لأنه ليس له واحد، و واحده يكون على «فُعْوُل» أو «فِعْلِيل» أو «فِعْلال» فاذا لم يكن له واحد لم تجاوزه حتي تعلم، فهذا أقوى مِن أنْ أحدثَ شيئاً لم تكلم به العرب».[1]

و قال الرضي الأسترابادي: «و كذا «أي و كذا ينسب إلى الجمع» إنْ كان الأسم جمعاً في اللفظ و المعنى لكنه لم يستعمل واحده... كعباديد، تقول: عَبادِيدِيّ، قال سيبويه: كون النسب إليه على لفظه أقوي من أنْ أحدث شيئاً لم يتكلم به العرب، و إنْ كان قياساً نحو: عُبْدُوْدِيّ أو عِبْدادِيّ».[2]

١١- أنْ لايكون القياس معارضاً للسماع، أي أن لا ينتج حكماً مخالفاً لما جاء به السماع، فان وقع ذلك كان السماع راجحاً و مقدماً عليه.

قال ابن جني: «و اعلم أنك إذا أدّاكَ القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياسٍ غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه».[3]

و قال أيضاً: «... إلاّ أنَّ الاستعمال إذا ورد بشيء أخذ به و ترك القياس، لأنَّ السماع يبطل القياس.

قال أبو علي: لأنَّ الغرض فيما نُدوِّنُه من هذه الدواوين و نثبته من هذه القوانين إنما هو ليلحق مَن ليس من أهل اللغة بأهلها و يستوي مَن ليس بفصيح و من هو فصيح فاذا ورد السماع بشيء لم يبق

١- الكتاب، سيبويه، ج٣، ص٣٧٩.

٢- الرضي، شرح الكافية، ج٢، ص٧٨.

٣- ابن جني، الخصائص، ج١، ص١٢٥.

غرض مطلوب و عدل عن القياس إلى السماع».[1]

مثال ذلك ما يلي: قال سيبويه: «و ذلك إذا أردت أنْ تكثِر الشيء بالمكان و ذلك قولـك: أرضٌ مَسْبَعَةٌ، و مَأسَدَةٌ، و مَذأَبَةٌ. و ليس في كل شيء يقال إلاّ أنْ تقيس شيئاً و تعلم أنَّ العـربَ لم تكلم به.[2] و لم يجيئوا بنظير هذا فيما جاوز ثلاثة أحرف من نحو الضفدع و الثعلب كراهية أنْ يثقل عليهم، و لأهم قد يستغنون بأنَّ يقولوا: كثيرةُ الثعالب، و نحو ذلك. و إنما اختصوا بها بنات الثلاث لخفتها».[3]

يبدوا أنَّ المانع من قياس ما جاوز ثلاثة أحرف على ما جاء من مفعلة في ذوات الثلاثة أمران:

الاول: أنَّ السماع قد جاء بنحو «كثيرةُ الثعالب»،[4] و هذا يعارض ما يأتي به القياس مـن نحـو: «أرضٌ مُثعْلَبَةٌ» خصوصاً و أنَّ العرب خصوا بنات الثلاثة فقط بهذا الوزن.

و الثاني: أنَّ العرب استغنوا عما يقتضيه القياس «مثعلبة» بقولهم: «كثيرة الثعالب». و معلـوم أنَّ المستغني عنه مسقط من كلامهم.[5]

١٢- أنْ لا يكون ما أجازه القياس قد رفض العرب استعماله لاستغنائهم بغـيره، مثـال ذلـك: «استغناؤهم بالفعل عن اسم الفاعل في خبر «ما» في التعجب، نحو قولهم: مـا أحسـن زيـداً. و لم يستعملوا هنا اسم الفاعل، و إنْ كان الموضع في خبر المبتدأ إنما هو للمفرد دون الجملة. و مما رفضـوه استعمالاً و إنْ كان مسوَّغاً قياساً «وذر» و «ودَعَ» أستُغنِيَ عنهما بـ «ترك».[6]

١٣- أنْ لا يكون المقيس عليه شاذاً عن قياس المطرد في السماع.

قال سيبويه: «و لا ينبغي لك أنْ تقيس على الشاذ المنكر في القياس».[7]

و قال ابن جني: «فالوجه أنْ تحمله على ماكثر استعماله».[8]

١٤- أنْ لا يكون الحكم الذي ينتجه القياس معارضاً لقياس آخر أرجح منه، و مثال ذلك قيـاس الخليل بن أحمد الفراهيدي في تصغير نحو: (سفرجل) و (فرزدق) فقياسه يقضي بتصغير (سفرجل) على

١- ابن جني، المنصب، ج١، ص٢٧٩.

٢- يعني لا يجوز لك استخدام القياس في مقابل السماع.

٣- سيبويه، الكتاب، ج٤، ص٩٤.

٤- يعني: هذه ارضٌ كثيرةُ الثعالب.

٥- سيبويه، الكتاب، ج٣، ص١٢١-٦٤٦.

٦- ابن جني، الخصائص، ج١، ص٣٩١.

٧- سيبويه، الكتاب، ج٢، ص٤٠٢.

٨- ابن جني، الخصائص، ج١، ص١٢٥.

(سُفيرِجْلٌ)، و (فرزدق) على (فُرَيْزِدْقٌ) قياساً على نحو (دُنَيْنِير). و قد عارض هذا القياس قياس يونس القاضي بحذف الحرف الأخير كما حذف في الجمع، فتصغير (سفرجل) و (فرزدق) عنده هو (سُفَيْرِجٌ) و (فُرَيْزِدٌ) و قياس يونس أرجح لأنّ السماع موافق له، قال سيبويه: «... و ذلك نحو: سفرجل و فرزدق... فتحقير العرب هذه الأسماء سُفَيْرِجٌ و فُرَيْزِدٌ... هذا قول يونس، و قال الخليل: لو كنت محقراً هذه الأسماء لا أحذف منها شيئاً... سُفَيْرِجْلٌ. كما ترى حتى يصير بزنة (دُنَيْنِيرٌ) فهذا أقرب و إنْ لم يكن من كلام العرب».[1]

و مثال ذلك أيضاً أنّ القياس يقضي بأن يكون لكل من الويح و الويل و الويب و الويس فعل، و لكن عارض ذلك قياس آخر رجح عليه و هو المنع من جمع إعلالين في كلمة واحدة، إذ لو جاء من تلك المصادر أفعال لكانت على (واحَ) و (وابَ) و (واسَ)، و العرب «لا يوالون بين إعلالين إلاّ لَمحاً شاذاً و محفوظاً نادراً».[2]

١٥- إذا توقف إجراء القياس على علة ثبوت الحكم في المقيس عليه وجب بذل الدقة اللازمة لتشخيص تلك العلة قبل إجراء القياس، و الخلاف في تشخيصها يؤدي إلى الخلاف في الأحكام و تعددها.

مثال ذلك الخلاف الذي وقع بين مدرسة البصرة و مدرسة الكوفة في تعيين علة حذف حرف العلة من المضارع الناقص المجزوم، فقد اعتبر بعض الكوفيين علة الحذف العامل، و استناداً لذلك قاسوا فعل الأمر الناقص للمخاطب على المضارع الناقص المجزوم في حذف حرف العلة بالعامل، و بهذا القياس استدلوا على إعراب فعل الأمر للمخاطب لأنّ القياس حكم بجزمه بعامل مقدر.

قال أبو البركات الأنباري: «و منهم[3] من تمسك بأن قال: الدليل على أنه معرب مجزوم بلام مقدرة مقدرة أنك تقول في المعتل: (اغزُ) و (ارمِ) و (اخشَ) فتحذف الواو و الياء و الألف كما تقول: (لم يَغزُ) و (لم يَخْشَ) بحذف حرف العلة: فدل على أنه مجزوم بلام مقدرة».[4]

لكنَّ البصريين اعتبروا علة الحذف القياس، فقد حملوا الفعل المضارع الناقص المجزوم نحو (لم يَغزُ) على الفعل المضارع الصحيح المجزوم، أي أنهم حملوا حرف العلة على الحركة في الحذف، فكما حذفت من المضارع الصحيح المجزوم (لم يذهبْ محمدٌ) حذف الحرف من المضارع الناقص المجزوم (لم يَرمِ)

١- الكتاب، سيبويه، ج٣، ص٤١٨.

٢- ابن جني، الخصائص، ج٢، ص٤٨٨.

٣- يعني: و من الكوفيين.

٤- الأنباري، الأنصاف، ج٢، ص٥٢٨.

للشبه بين حرف العلة و الحركة، لأنّ حروف العلة جارية مجري الحركات. و هي مركبة منها، و الحركات مأخوذة منها.

و لّما تَمَّ لهم هذا القياس، و ثبت حملوا فعل الأمر الناقص للمخاطب على الفعل المضارع الناقص المجزوم في حذف حرف العلة.

قال أبو البركات الأنباري ذاكراً قياس البصريين: «و أمّا قولهم: (إنك تحذف الواو و الياء و الألف من نحو: أغْزُ وَ ارْمِ وَاخْشَ: كما تحذفها من نحو: لم يَغزُ و لم يرمِ و لم يَخشَ) قلنا: إنما حذفت هذه الأحرف التي هي الواو و الياء و الألف للبناء، لا للاعراب و الجزم، حملاً للفعل المعتل على الصحيح، و ذلك أنه لّما استوى الفعل المجزوم الصحيح و فعل الأمر الصحيح كقولك: (لم يَفْعَلْ) و (افعَلْ يا فتى)، و إنْ كان أحدهما مجزوماً و الآخر ساكناً سُوِّيَ بينهما في الفعل المعتل، و إنما وجب حذفها في الجزم لأنّ هذه الأحرف التي هي الواو و الياء و الألف جرت مجري الحركات لأنها تشبهها، و هي مركبة منها في قول بعض النحويين، و الحركات مأخوذة منها في قول أخرين، و على كلا القولين فقد وجدت المشابهة بينهما، و كما أنّ الحركات تحذف للجزم فكذلك هذه الأحرف، فلما وجب حذف هذه الأحرف في المعتل للجزم فكذلك يجب حذفها من المعتل للبناء حملاً للمعتل على الصحيح، لأنّ الصحيح هو الأصل و المعتل فرع عليه، فحذفت حملاً للفرع على الأصل».[١]

و المهم أنّ الكوفيين اختلفوا مع البصريين في تعيين العلة التي ثبت بها الحكم في المشبه به، لذلك أنتج هذا الخلاف خلافاً في الحكم، فالحكم الذي خرج به الكوفيون أنّ فعل الأمر للمخاطب معرب مجزوم، والحكم الذي خرج به البصريون أنّ فعل الأمر هذا مبنيّ.

النتيجة

لقد تمخض بحثنا في هذه المقالة عما يلي:

١. الاطلاع على الأهمية البالغة للدور الوظيفي لضوابط القياس الصحيح.

٢. أنّ الالتزام بضوابط القياس الصحيح يحد من كثرة الأراء، و يعطينا أحكاماً صحيحة، و بذلك تقل الخلافات، و يتخلص النحو من هذا الحمل الثقيل.

٣. أنه يتحتم على المتخصصين في علم أصول النحو أن يعيدوا النظر في جميع الأقيسة، و يدرسوها دراسة عميقة من جهة اشتمالها على الضوابط ليخرجوا منها الأقيسة الفاقدة للضوابط بشرط عدم

١- الأنباري، الأنصاف، ج٢، ص٣٤٢-٥٤٣.

المساس بالسماع الفصيح، و عملية التنقية هذه لايقوى على أدائها أداءً صحيحاً متقناً إلاّ نخبة من أساتذة علم أصول النحو، و هم ليسوا بكثيرين، والمهم أنّ هذا العمل الجسيم يمثل الطريق الصحيح لتيسير النحو و إحيائه.

المصادر و المراجع

١. أبوالبركات كمال‌الدين عبدالرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصرين و الكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٦١م.

٢. ثعلب أبوالعباس، مجالس ثعلب، تحقيق عبدالسلام هارون، دارالمعارف بمصر، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠م.

٣. ابن جني أبوالفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٥٢م.

٤. ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الاعراب، تحقيق الدكتور حسن هنداوي، دارالقلم، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

٥. ابن جني أبو الفتح عثمان، المنصف شرح تصريف المازني، تحقيق ابراهيم مصطفي، و عبدالله أمين، الطبعة الأولى، شركة مكتبة و مطبعة مصطفي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م.

٦. الرضي الأستراباذي، شرح الكافية، تصحيح يوسف حسن عمر، الطبعة الأولى، جامعة قاريونس، ١٩٧٨م.

٧. سيبويه، أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٧٧م.

٨. أبوعلي الفارسي، الحسن عبد الغفار، المسائل الحلبية، مخطوط دارالكتب المصرية، ٥ ش نحو ٢٦٦.

٩. القِفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، إنباه‌الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم،المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

١٠. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٩٩هـ.

١١. ابن يعيش موفق الدين، يعيش بن علي بن يعيش، مكتبة المتنبي، القاهرة، عالم الكتب، بيروت، د. ت.

الإعجاز البياني للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح

دراسة وصفية – تطبيقية

الدكتورة آفرين زارع*

ناديا دادبور**

الملخص

إعجاز القرآن واحتواؤه على كل شاردة وواردة كان موضوعا طالما اشتغل به الباحثون وراح يتدبر فيه الحازمون لكي ينفضوا غبار الشكوك الذي غطى وجه الحقيقة. فالدراسات التّي قام بها الباحثون غالبا ما تكون في إطار البلاغة أوالمباحث التفسيرية و لم تكن ترنو إلى ترسيخ إعجاز القرآن الكريم في القلوب على حد ذاتها بل هي في سيرها النقدي التحليلي أكدت على إعجازه بشكل غير مباشر.

فهنالك مدارس نقدية حديثة من السريالية والشكلانية الروسية ومدرسة البراغ وغيرها من المدارس التي أسهمت إسهاما كبيرا في ظهور البلاغة الحديثة أي الأسلوبية. ومن أبرز الأسلوبيات التي ظهرت، أسلوبية الانزياح الذي اتكأ على عنصر المفاجاة وخرق درجة الصفر المعيارية.

هذا الازدهار في المدارس النقدية الحديثة جعل البعض يحسب على زعمه بأن العرب قد تخلفوا وابتعدوا عن مجاراة العلوم الحديثة وجعله يظن بأن ما ورد من الآثار الأدبية في اللغة العربية اندثر تحت قوقعة التحجر.

استهدفت هذه المقالة بدراستها الموجزة بوضع أصبعها على إعجاز القرآن معالجة مدى استيعابيته من خلال دراسة نماذج من النص الشريف دراسة وصفية – تطبيقية على أسلوبية الانزياح بأنواعه الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية. فأهمية هذه الدراسة تظهر حينما يتبين الفاصل الزمكاني الشاسع بين نزول القرآن وظهور الدراسات اللسانية الغربية.

واستنتجت أخيرا بأن كلام الله المجيد يستوعب كل الجماليات الانزياحية، وأسلوبية الانزياح تتماثل بشكل ناضج فيه.

---

* أستاذ مساعد بجامعة شيراز.

** طالبة ماجستير بجامعة شيراز.

تاريخ الوصول: ٨٩/١٢/١ تاريخ القبول: ٩٠/٣/١٨

هذه خطوة صغيرة في سبيل ترقية الأفكار وكسر قوقعة التحجر الذي ارتمى به العرب في أنحاء العالم واستخراج كنوز اللغة العربية التي اختفت في مناجم الجهالة والتغريب.

كلمات مفتاحية: إعجاز القرآن، أسلوبية الانزياح، النقد، التطبيق.

المقدمة

إن القرآن كلام معجز، لا يتلبس بغبار القدم ولا يتكدر إثر مضي الزمن وهو ينبوع الدراسات التي قام بها العرب وغيرهم. فهنالك من تمطى الجاهلية ووسم القرآن وأصحابه بالكلل وعدم الاستطاعة في مواكبة العصر الحديث وبدأ يفتخر ويتبختر بما جاء به الغربيون وظن أن مجهوده تكلل بنجاح ما بعده نجاح غافلاً عما يحتويه الإسلام ولاسيما القرآن، فلابد من اليقظة إثر هذه الغفلة ولابد من الكشف عن الحقيقة؛ فقامت هذه المقالة لتستجيب لما يتطلبه العلماء مبينة إعجاز القرآن وطراوته من خلال دراسة تطبيقية موجزة، فأخذت أسلوبية الانزياح نموذجاً بأنواعها الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية.

وبدأت تنظر إلى الآي الكريمة من منظور مستأنف جديد وسعت لتبين مواضع الانزياح القرآني الذي أدى إلى جماليته وراحت تنظر بعيون فاحصة وأبصار نافذة لتشيد مجد الإسلام والعالم الإسلامي الذي تجمل بكثير من الأساليب وتزخرف بأحسن البدائع. القرآن شاطئ محيطه لا يبدو وسماء رفعته لا تقدر، فيدنا القصيرة لا تتمكن إلا من دراسة جانب قليل من هذا البحر العظيم والمنهج الذي تتبعته هذه المقالة هوالمنهج الوصفي التطبيقي.

هنالك من قام بدراسات تطبيقية في أسلوبية الانزياح منهم: ميرغني هاشم في مقالة: "أسلوبية الإنزياح ودورها في التحليل النصي"، تامر سلوم في مقالة: "الانزياح الصوتي الشعري"، أحمد نصيف الجنابي في كتابه "البنية والأسلوب في التراكيب القرآنية وقضية الإعجاز"، وغيرهم ممن حاولوا في هذا المجال وقدموا للأدب العربي بضاعة دسمة.

لكنّ هذه الدراسات -على حدّ علمنا- لم تكن في سبيل التأكيد على إعجاز القرآن وإن كانت فيه بشكل غير مباشر، فجمعت هذه المقالة الآراء الموجودة وقامت بتحليل نقدي لمقتطفات من المصحف الشريف بغية التأكيد على إعجازه من منظار جديد.

فالانزياحية وإن كانت من ثمار جهود العلماء في الغرب لكنها لم تعدم عند العرب بل هي كامنة في خيمة العالم الإسلامي ألا وهو القرآن العظيم، ونحن نأمل أن تكون هذه المقالة خطوة صغيرة في تشييد الصرح الإسلامي.

أسلوبية الانزياح

أسلوبية الانزياح أسلوبية حديثة ونظرة متبانية نحو النصوص تعتبر الحجر الأساس في تحليل النصوص وهي ما يجعله الناقد ميزاناً ليميز به الخبيث من الطيب وليقوّم ما تناوله من الأدب شعراً كان أونثراً. وهذه الأسلوبية تتكأ، على انزياحية اللغة وانحرافها عن المعايير المحدودة العادية؛ فالانحرافات النصية لا تكون إلا أسلوباً رائعاً وفناً بديعاً[١].

وهوعبارة عن خرق المعيارية أوكلام ابتعد عن درجة الصفر التعبيرية وهوتجاوز كلام الناس العادي والعدول عنه إلى لغة غير مألوفة[٢].

يسهم الانزياح إسهاماً كبيراً في نضوج النص ويبين إعجازه الدلالي. وهو كما يبدو ترجمة لكلمة (deviation) الانجليزية أو (Ecart) الفرنسية التي تعني في اصطلاح اللغويين المحدثين: التغييرات التي تخيم على جو النص بواسطة تبعثر المفردات أو التراكيب النصية والاستعمالات المجازية التي تروم غاية دلالية أوغرضاً بلاغياً.

وقد نضجت هذه الأسلوبية إثر التفاعل المستمر والتعامل المتكاثف بين المدارس المختلفة، ومنها البنيوية التي أبدعها العالم اللغوي جاكبسون وحلقة البراغ التي راحت تبذل قصارى جهودها في تحطيم السجن الدلالي لتقوم بالخلق الفني، والشكلانية الروسية التي فتحت باباً واسعاً للانزياحات إثر خلقها مفهوم اللاآلية (Deautomatization)، ثم السريالية التي تجعل الخرق والمفاجئة نقطة رئيسة تتمحور حولها وهي النقطة المركزية التي ابتنتها لتلتحق بالانزياح. وثمة مدرسة النحو التوليدي التحويلي الذي يقترن اقتراناً تاماً بأسلوبية الانزياح حين يدرس التراكيب والجمل ويسلط الأضواء على الخلافية الموجودة بين البنية السطحية والبنية العمقية في التراكيب اللغوية.

باكورة هذه الأسلوبية انبثقت من كتابات فاليري وفي كتبه النقدية، حيث يقارن بين الشعر ويجعل الشعر انزياحياً عن الخط المستقيم.[١]

١- الخويسكى، ٢٠٠٩، ص٢٠-٢١.

٢- عباشي، ٢٠٠٩، ص٧٥-٧٦.

فهل هذه الأسلوبية الغربية الحديثة معدومة في كتابات العرب؟

كل من تصفح ديوان العرب وآثارهم يبصر بكل وضوح الدور الذي لعبته الانزياحية في رفع مستوى النصوص الأدبية وهي تتجلى في دراسات العرب القدامى ولا سيما البلاغية منها. فالبلاغة العربية تمهّد أرضاً خصبة من الانزياحات فيما يسمى الخروج عن مقتضى الظاهر أوالعدول، فهذه العدولية عن الأساليب بأنواعها المتقاسمة نحو: الالتفات، الحذف، التقديم والتأخير، المجاز، الإيجاز و... ليست إلا نموذجاً من الانزياحية.[٢]

وهنالك محاولات عديدة ترنحت نحوأسلوبية الانزياح وقد قام بها أمثال ابن جني، ابن قتيبة، ابن الأثير وأبو عبيدة في كتابه: "مجاز القرآن "، حيث إنه راح يتتبع أساليب النص القرآني ليكشف ما أدى إلى إعجاز هذا النص الفريد؛[٣] فالذين يحقرون علوم اللغة العربية ويعتقدون بأنها تكل عن مواكبة العصر الحديث ومجاراة معطياته، قد أهملوا جانباً كبيراً من استيعابيتها حيث إننا نلاحظ أن ما ابتدعه الغربيون من الأسلوبيات الحديثة ينطبق انطباقاً نادراً على قلب اللغة العربية ومنجمها أي القرآن العظيم.

فهذه الأسلوبية التي سبق ذكرها والتي أبصرت النور في المواطن الغربية هي التي تظهر في القرآن الذي تربع على عرش الفصاحة والبيان من قبل أن يولد الانزياح أو أية أسلوبية أخرى. والحق أن القرآن معجزة سرمدية وكلام يتضمن الرطب واليابس وهذه الدعابات لا تسمن ولا تغني من جوع. هذه المقالة تحاول التأكيد على إعجاز القرآن من منظور مستأنف؛ فهي تقوم بذكر أنواع الانزياح وتطبيقها على القرآن لتري مدى انزياحية القرآن ولتبين بأنه معجزة دهر الدهور احتوى على أنواع الانزياح وإن ولدت هذه الأسلوبية في العصر الحديث، ولئن برز البون الشاسع في زمكانية القرآن وبزوغ شمس أسلوبية الانزياح، لكن هنالك علاقة بينهما لا يمكن تجزئتها.

أنواع الانزياح

هناك نوعان رئيسان من الانزياح:

١. الانزياح الاستبدالي ٢. الانزياح التركيبي.

١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص٤٣-٤٤، ٨٦-٨٧، ٩٢ و٩٩-١٠١؛ و غليسي، ٢٠٠٨، ص١٠٩-١١٢.

٢- ميرغني، ٢٠٠٩، ص٦٨.

٣- البحيري، ٢٠٠٩، ص١٧ و ١٨.

١. الانزياح الاستبدالي

وهو الانزياح الذي يقع في جوهر الكلمة دون النظر إلى الموضوعية في الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل والتشبيه، وهو يدرس ميزان التباين الموجود بين المشبه والمشبه به الذي يؤدى إلى خرق المألوف وظهور المفاجاة، ما يعطي النص قدراً كبيراً من الروعة والانجذاب. فكلما ابتعد طرفا التشبيه والتقيا في نقطة غريبة لا يعهدها الذهن، كلما يظهر نصيب كبير من الانزياح ارتقاءاً في مستوى النص الدلالي ويروح يعلوشيئاً فيشئاً على درجة الصفر النصية. فخريطة الانزياح الاستبدالي ترسم هكذا:[١]

الانزياح الاستبدالي

الأركان	معيار الانزياحية	
المشبه المشبه به وجه الشبه أداة التشبيه	التشبيه	١. عدم العلاقة أوالإبتعاد بين المشبه والمشبه به في اللغة المعيارية والدلالات المعهودة ٢. كلما كثر حذف الأركان، كثرت انزياحية النص ٣. اغتراب وجه الشبه.
مشبه مشبه به	الاستعارة	١. اغتراب وجه الشبه ٢. ابتعاد المشبه والمشبه به من حيث الزمكانية أومن حيث العلاقة المادية والمعنوية للإبداع والمفاجاة.
العلاقة	المجاز المرسل	اختفاء القرينة والعلاقة وغرابة التوحيد بين الواقع والمجاز خلافاً لمقتضى الظاهر.

نماذج من الانزياح الاستبدالي في القرآن

١. التشبيه: وهوانزياح مكشوف إثر وضوح المشبه والمشبه به ومن أمثلته:

«مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون» (العنكبوت/٤١).

المشبه	وجه الشبه	مشبه به

١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص١١١-١٢٠.

اتخاذ الولي من دون الله معنوى انسان الكافرون اتخاذ السكن المعنوي	الوهن والضعف	العنكبوت والبيت الذي يلجأ إليه مادي حيوان العنكبوت اتخاذ السكن المادي

هذه الانزياحية بين المشبه والمشبه به واضحة جداً فالمشبه وهو اتخاذ الإنسان وليا من دون الله، معنوي أما المشبه به وهو اتخاذ العنكبوت بيتا فمادي. أين هذا (الإنسان) من ذاك (الحيوان)؟ وهذان العنصران البعيدان يقتربان حيث يشبه البعض الآخر وهذا غاية اللطافة والظرافة؛ فالمشركون من قوم نوح وإبراهيم ولوط وشعيب باعتمادهم على غير الله سبحانه وتعالى قد أشبهوا العنكبوت الذي يتعب نفسه في البناء ولا نتيجة لجهده وإرهاقه نفسه إلا بيتاً صار مثالاً يُضرب في الضعف والركاكة. والانسان يندهش بهذا الانزياح الدلالي حينما يطلع على ما اكتشفه علماء الحيوان من ميزات العنكبوت. فأنثى العنكبوت أشرس الحيوانات حيث إنها تقتل الزوج بل الأولاد والبيت الذي تحوكه من الخيوط أقوى من الصلب مرتين وتتخلل هذه الخيوط نقط لزجة وهي خير عون في اصطياد الفريسة؛ فهذه الصورة تدل على أن هذا البيت لا أمن فيه ولا قرار بل هو مقتل من يلجأ إليه و مهلك لمن يفر إليه. فمعنى هذه الآية في هذه الرؤية خير دليل على هذه الانزياحية المدهشة؛ إذ تعني أن لجوء المشركين لآلهتهم عظيم مهلك لهم ولذلك يشبه المشركين بالحشرات التي تلجأ باطمئنان إلى بيت العنكبوت فتصبح قوتاً للموت.

هذه الانزياحية تتجلى في ارتسام صورة المنافقين وتشبيههم بالحمر حيث يقول سبحانه وتعالى:

«كأنهم حمر مستنفرة * فرت من قسورة» (المدثر/٥٠و٥١)، فههنا الانزياحية تتجلى في عدم العلاقة المعهودة بين المشبه والمشبه به لأن المشبه أي حال المنافقين في نفورهم عن الحق معنوي والمشبه به أي الحمر التي ولت فراراً من الأسد الغاصب مادي، ولا التفات لها نحو أطرافها.

الحمار رمز للحماقة والغباوة فازداد حمق هولاء حتى صاروا الحمارنفسه بغباوتهم التي دعتهم إلى فهم خاطئ للحق ففروا منه كما تفر الحمر من القسورة، فأين الحمار من الإنسان وأين الحق من القسورة شتان ما بينهما إلا أن هناك صورة مادية تقرب الصورة المعنوية إلى الأذهان مبينة الصورة الرذيلة التي رسمها المنافقون بأعمالهم.

نلمس الانزياحية التي تتجلى في هذه الصورة في الرسم التالي:

المشبه	وجه شبه	المشبه به
معنوي		مادي
انسان	الإعراض	حيوان
منافق	والفرار	حمار
الحق أوالدين		الفسورة

وهنالك تشبيه آخرعرفه الباقلاني بالتشبيه الحسن:

«وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام« (الرحمن/٢٤)

هنا شبهت الجوارى التي تجرى في البحر بالأعلام التي رفعت رأســها نحو السماء فالجواري أي السفن تشبه الأعلام أي الجبال؛ أنظر إلى الانزياحية التي تشاهد بين المشبه والمشبه به. السفن تجري في الماء الذي يسري ويفتقد الكثافة في عنصره، وأما الجبال فواقفة على الأرض الجامدة وتتميز بالتكاثف كأنها كتلة كبيرة بعناصرها الجامدة، لكن هذه الانزياحية تدلنا على سر الكون الخفي لأن الجبال وإن كانت مسامير الارض ومظهراً في الثبوت والاستقامة لكنها تمر مر السحاب وكأن السفن في جريها تشبه الجبال في جريها، ولوقبلنا أن وجه الشبه في المشبه به أقوى من المشبه لأدركنا هذه الانزياحية الرائعة ومدى روعتها الدقيقة. إن هذا التشبيه الانزياحي قد دلنا على ما أغفلت عيوننا رؤيته وهوحركة الجبال الضخمة المتراكمة التي اختفت عن الأنظار. انظر إلى الرسم التالي:

المشبه	وجه شبه	المشبه به
السفن		الجبال
جريها ظاهرى	الارتفاع	جريها خفي
مكانها الماء	الحركة	مكانها الأرض
سائل		جامد

و من التشبهات التي تبرز فيها الانزياحية هي قوله تعالى: «ويستعجلونك بالعذاب ولن يخلف الله وعده وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون» (الحج/٤٧)، في هذا التشبيه المتراح عن العادة، شبه اللوم بالسنة وهويكاد يعارض اليوم في اللغة؛ إذ يقال: (لا يوماً ولا يومين بل سنة كاملة) فيستنبط من هذه العبارة بأن اليوم في تناقض دلالي مع السنة لكن هذه الآية الكريمة أنشأت جسر التشابه بينهما وجعلت التعارض نقطه الاشتراك، فتشبيه المتضادين ليس إلا انزياحاً بارزاً وذلك لبيان مقدار حال المشبه:

المشبه	وجه الشبه	المشبه به
اليوم	الطول	السنة
قصير المدة		طويل المدة

«إنما مثل الحياة كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أونهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصل الآيات لقوم يتفكرون» (يونس/٢٤).

تحتوي هذه الآية على سبعة تشابيه على رأى محمد الطاهر بن عاشور وهي:

١. شبه إبتداء أطوار الحياة والشباب بنزول المطر وإحياء الأرض بجامع التعلق وما يترقب من حصول الآمال.

٢. شبهت بوارق الآمال وسعادة الحياة وبهجتها بسرعة ظهور النبات بعد المطر وزخرفة الأرض بالنبات بجامع شدة التعلق لظهور بوارق الشيء المأمول.

٣. شبهت معالي الأمور من نعم الحياة بالنبات الذي يأكله ويقتاته الناس بجامع علو القدر.

٤. شبهت معالي الأمور التي يتعلق بها بعض الضعفاء من لذائذ الحياة بالنباتات التي تأكلها الحيوانات بجامع الحقارة وانحطاط الهمم.

٥. شبه الناس الذين يتعلقون بتلك السفاسف والأمور التافهة بالأنعام، بجامع عدم الإدراك والتمييز.

٦. شبه نهاية الانتفاع بالخيرات في الدنيا وانهماك الناس في تناولها وتعلقهم بحياة اللعب واللهو، بغانية متزنية حسناء لبست أنواع الزينة بجامع الافتنان في كل منهما.

٧. شبهت سرعة زوالها بعد البهجة والكمال بالزرع المحصود الذي فقد الحياة بجامع سرعة الزوال والفناء.

أليست هذه التشابيه الكامنة المتكاثفة انزياحاً عن التشابيه المعهودة وليست هذه اللاعادية من أهم الأسباب الرئيسة في تجميل هذا النص المقدس؟[1]

فالتشبيه وهوأدنى مستويات الانزياح الاستبدالي يلعب دوراً ملحوظاً في القرآن وكأن كل التشابيه خروج عن المألوف، يؤيد رأينا ما قال به العسكري إذ يقسم أجود التشابيه في أربع مستويات هي:

«-**إخراج** ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.

١- أبوالعدوس، ٢٠١٠، ص٨٠.

–إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى مايعرف بها.

–إخراج ما لم تجر به العادة إلى ماجرت به العادة.

–إخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ما له قوة فيها». [١]

وكل هذه الإخراجية تؤدي إلى تقريب المتباعدين وهو الانزياح وحقيقة الانزياح وغايته.

أما الاستعارة بأنواعها المختلفة من التصريحية والمكنية و... تعد انزياحاً استبدالياً وقد تتجلى في القرآن بالأمثلة الكثيرة التي تزدحم هنا وهناك، وتقع هذه الاستعارة في الحروف، أوالمفاعيل أوالفواعيل وغير ذلك من المواضع، هنا نشير إلى مقتطفات منها في القرآن الكريم:

–**الاستعارة في الفعل الماضي**:«أتى أمرالله» (النحل/١)،هنا الاستعارة تصريحية تبعية؛ إذ شبه الإتيان في المستقبل بالإتيان في الماضي وأين الماضى والمستقبل؟ فهذا الانزياح لافت النظر؛ إذ قلب الوجه الزماني الموجود إلى ما يناقضه وجعل الأمر قريباً بل حاضراً عند المتلقي، فأمر الله يأتي وهو قريب حيث يظن أنه قد أتى، فهذه الصيغة تدل على مستقبل محقق الوقوع وهوفي حكم الماضي، لذا عبر عنه بصيغة الماضي. [٢]

«ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة» (الأعراف/٥٠)، فالنداء الموجود في هذه الآية استعارة أوانزياح استبدالي؛ إذ ترى بأن الوحدة اللفظية تدل على الماضي والوحدة المعنوية تدل على المضارع لأن هذا التقابل بين أصحاب النار وأصحاب الجنة لم يقع بعد، فهذا الانزياح الزمكاني أدى إلى ظهور استعارة تصريحية تبعية لتوفي بالغرض المنشود وهوتحقق الوقوع. [٣]

–**الاستعارة في الفعل المضارع**: غالباً ما يتراح المضارع إلى الماضي في الوحدة المعنوية لاستحضار الصورة المقصودة نحو: «يحيي الأرض بعد موتها» (الروم/٥٠) أي أحياها بعد موتها. وثمة انزياح آخر وهوعدول "يزين" إلى "يحيي"، وهنالك تشبيه كامن حيث نرى تشبيه الأرض الخضراء بالإحياء وورد الروح إلى الجسد؛ فالأرض التي تعتبر من الجمادات شُبّهت بالكائن الحي ذي الروح. فهذه الفجوة التباعدية وخرق العادية هي التي أدت إلى طراوة هذه الآية الكريمة.

هناك أمثلة كثيرة نحو:

. «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون» (يس/٣٧)

---

١ – أبوالعدوس، ٢٠١٠، ص٨٦.

٢ – أبوحبان الأندلسي،١٤٢٠،ج٦، ص٥٠٦.

٣ – أبوالعدوس،٢٠١٠، ص١٤٨.

. «بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه فإذا هوزاهق» (الأنبياء/١٨)

. «فبشرهم بعذاب أليم» (التوبة /٣٤)

. «فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين» (الحجر/٩٤)

الوحدة اللفظية	كيفية الانزياح	الوحدة المعنوية
نسلخ من	الليل مثل الجلد يسلخ	نخرج من
نقذف بالحق	الحق مثل السهام يقذف أويرمى	نرسل الحق
بشّر	الإنذار مثل التبشير للتهكم درجة انزياحية تامة بين المتضادين	أنذر
فاصدع	إطاعة الرب في تنفيذ الأوامر مثل كسرالزجاج خضوعاً	أطع

–الاستعارة في الظرف:نحو قوله تعالى: «فنبذوه وراء ظهورهم» (آلعمران/١٨٧)

تتجلى انزياحية هذه الآية حينما نعلم بأن نبذ الشيء وراء الظهر متعلق بالأمور المادية الحسية وهنا استخدم لبيان الغفلة والإهمال وهو أمر معنوي، فالوحدة وهو تشبيه الشيء المادي بالشي ء المعنوي، يجمع شمله جامع الإهمال والغفلة؛ ف"النبذ وراء الظهر" مثل في ترك الاعتداد وعدم الالتفات ونقيضه....[١]

فهذه الانزياحية هي التي أدت إلى نضوج الآية وإيحائيتها.

–الاستعارة في اسم الإشارة: «هذا وإن للطاغين شر مآب» (ص/٥٥)

الوحدة اللفظية	درجة الانزياح	الوحدة المعنوية
هذا الاشارة المادية	الانتقال من الدرجة المادية في البنية العميقة الى الدرجة المعنوية في البنية السطحية	هذا الاشارة المعنوية
	الوحدة المتحدة: تقرب المشار اليه	

١ – الشريف الكاشاني /ج١/١٦٣.

فهذا قد خرج عن استعماله العادي المألوف وراح بدلالته المعنوية يتراح عن الدلالة المادية ويخلق جواً لطيفاً إثر هذه العدولية.[١]

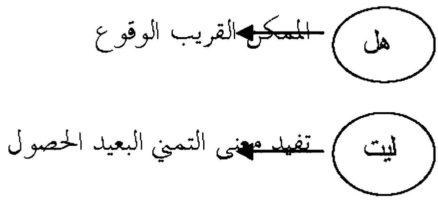
-الاستعارة في الحروف: هي استعارات جميلة نادرة ومع جماليتها البديعة قلما التفتت نحوها الأنظار فهذه الانزياحية الخفية تحتوي على كثير من الدلالات البديعة وهي:

الاستعارة ب"في": «ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر» (الإسراء/٧٠)

أصل الكلام هو "حملناهم على" فانعدل الكلام عن الأصل وجاء على نمط آخر لأن حرف "في" حرف الوعاء و هو ذات استيعابية كبرى يندرج تحتها ما يدل عليه «على» الذي تدل على الاستعلاء. **في** يدل على الاستعلاء الذي يلازمه الاستقرار والطمأنينة لكن حرف **على** لا تعني إلا الاستعلاء وهذا هو السر في استخدام حرف **على** الوعائية بدلاً من على الاستعلائية.

الاستعارة ب"هل": «فهل لنا من شفعاء يشفعوا لنا» (الأعراف/٥٣)

انزياحية الآية:



هل في البنية السطيحية أي الوحدة اللفظية تدل على الاستفهام والطلب للحصول على شيء ممكن أولاً وقريب وقوعه ثانياً، المعنى في الاستفهام يدل على ابتعاد حصوله إذ لن يتواجد شفيع ليشفع لهم لكن القائل يود لوكان لديه شفيع من الشفعاء فيعدل كلامه عن **ليت** الأصلية إلى **هل** المعنوية. لكن ما الذي يجمع بين **هل وليت** في هذه الآية؟ فالجامع بينهما هوالبطلان.

الاستعاره ب"اللام": «فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً» (القصص/٨)

اللام التي نراها في هذه الآية خرجت عن معناها الدلالي إلى المعنى الغائي والمعنى الدلالي وهوعلة الشيء، يناقض المعنى الغائي وهوما يترتب على الالتقاط من العداوة والحزن، فحينما التقط آل فرعون موسى كان السبب المحبة إليه و لم يكن العداوة والحزن، فهناك انزياح بارز في هذه الآية إذ صارت العلة الغائية العلة الحقيقة لأخذ موسى وتبنيه، وقد أدت اللام إلى هذه المفاجئة لأنها جاءت لتبين التقاطهم

١- البغدادي، ١٤١٥ه / ج٤، ص ٤٥.

النبي موسى بما هوعاقبته أي بما يصيبهم إثر أخذه في المستقبل[1] وعلة الانزياح هي أن الغاية الحقيقة التي تحققت تختلف اختلافاً شاسعاً والغاية الظاهرية. انظر كيف ائتلف ما اختلف و لم يكد يشعر به أحد من شدة الانسجام الدلالي لما سبقه ولما يليه:

الاستعارة في الفعل

«والله خلق كل دابة من ماء فمنهم من يمشي على بطنه ومنهم يمشي على رجلين ومنهم من يمشي على أربع...» (نور/٤٥)

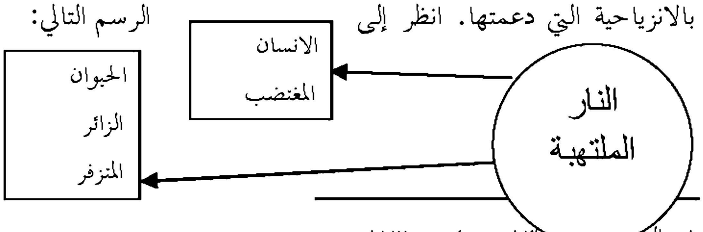
الاستعارة هنا تتجلى في فعل «يمشي على بطنه» إذ المشي لايتم إلا بواسطة الأرجل وليس للزواحف أرجل لكى تتم عملية المشي بواسطتها ولا يكون المشي إلا للإنسان أو الحيوان، أما الزواحف نحو الحية أو الديدان فإنها لا تمشي بل حركتها الخلفية أو الأمامية تسمى زحفاً فهنالك انزياح لفظي يستغنى بواسطته عن ذكر الأرجل والله أعلم.

ويدلنا على هذا المعنى سياق الكلام؛ إذ إنه منسق على أساس القوي حتى يصل إلى الضعيف فالذي يمشى على بطنه أقوى من الذي يمشي على رجليه والذي يمشى على رجليه أكثر قوة من الذي يمشي وهوعلى أربع والسبب الآخر الذي تكون فيه هذه الانزياحية هو قضية المجاراة؛ إذ الآية تتابع كلامها بفعل **يمشي**، إذن الأولى هو مجاراة الآية في النسق اللفظي، فالانزياح ههنا قام بمهمة تنسيق البنية السطحية وعدم تبعثرها.[2]

الاستعارة التمثيلية

«إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيراً» (الفرقان/١٢)

زفير النار وغليانه يشبه صوت المغتاظ الذي يجيش صدره من شدة الغضب والحماس وثمة صوت النار شبه بزفير الحمار حين يشهق ويتقلقل نحوالشعير فهذه الصورة المرية من نار جهنم ما اكتملت إلا بالانزياحية التي دعمتها. انظر إلى الرسم التالي:



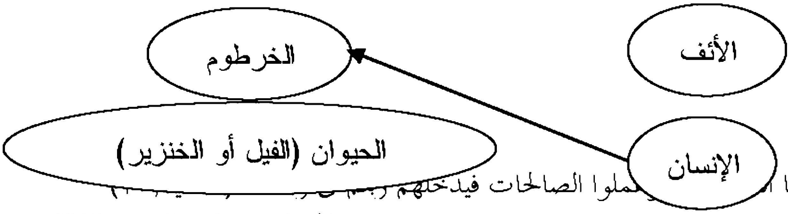
١- البيضاوي، ١٣١[illegible]هـ، ج٤، ص١٧٢.

٢- الصابوني، ٢٠٠٩، ص٢٢٣.

الدرجة الانزياحية كبيرة جداً في هذه الآية؛ إذ ارتقت من الوحدانية إلى الدرجة الثنائية كأن تشبيه النار المتلهبة بالإنسان الغاضب لايكفي، فحينما يحذف الانزياح الأول ترفّع إلى الانزياحية الثانية فشبهت النار ثانية بالحيوان الذي يزفر فهذه الثنائية في الانزياح قد أدت إلى ترسيخ الصورة في الذهن.[1]

الاستعارة المكنية

«سنسمه على الخرطوم» (القلم/١٦) الانزياحية في هذه الآية تجلت في الاستعارة المكنية،لأن الإنسان مهما يكن قبيحاً لا يملك الخرطوم والخرطوم إما للفيل وإما للختزير وهذا التعبير الذي خاطب الله به عبده غاية في الإذلال والإهانة وقد قصد الله سبحانه وتعالى تقبيح العبد والتشنيع عليه؛ فعبر بالوسم عن الخرطوم عن غاية الإذلال والإهانة، لأن السمة على الوجه شين وإذلال.[2]



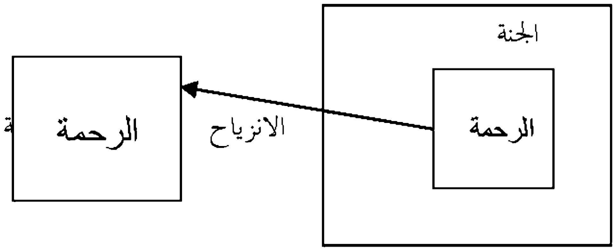
المجاز المرسل: «فأما ا[illegible] عملوا الصالحات فيدخلهم [illegible]» (الصابوني، ٢٠٠٩ ، ص٣٦٤)

فهذا النوع من الانزياح الاستبدالي لايتضمن التشبيه بل ا الروابط الدلالية على انزياحية العلاقات لا انزياحية المشبه والمشبه به كما سبق. في هذه الاية **الرحمة** تعني الجنة وليست هنا العلاقة تشبيهية بل العلاقة محلية لأن الجنة مثوى لرحمة الله سبحانه وتعالى.

الرسم التالي يبين الدرجة الانزياحية الموجودة فالرحمة التي كانت الجنة تستوعبها إثر هذه الانزياحية أصبحت نفس الجنة، فهذه المساواة الدلالية بين الحال والمحل تعتبر انزياحاً استبدالياً دلاليا.

١- الطنطاوي، ١٤٢٢، ج٢، ص ١٧٨٥.

٢- الزمخشري، ٢٠٠٦، ج٤، ص٥٨٧.



هذه نظرة وجيزة على نماذج الانزياح الاستبدالي في القرآن الكريم. من هنا نتطرق إلى نوع آخر من الانزياح هوالانزياح التركيبي لنرى فاعلية النص الإلهي في هذا الشارع الحديث ونؤمن أكثر من ذي قبل بإعجاز المصحف الشريف.

الانزياح التركيبي

هذا النوع من الانزياح يقع في الروابط الموجودة بين المدلولات في تركيب واحد أو مجموعة من التراكيب، فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصول الجملة المعهودة فهو انزياح تركيبي ولعلاقة هذا الانزياح بعلم النحو أعطاه كوهن اسماً آخر و هو «الانزياح النحوي» إلا أنه لا يعد انزياحا إلا إثر الفجائية التي تخلق قيمة جمالية ودون هذه الميزة لم يكن يوجد انزياح مهما تغيرت التراكيب وكسرت نطاق النحو وقواعده.

هناك قسمان من التراكيب: الأول: تركيب الأصوات أوالحروف ولا يمكن التصرف فيه والثاني: تركيب مجموع الجمل بعضها مع بعض وذلك يشكل بنية النص الكلية على مستويين:

مستوى تركيب الكلمات في الجملة ومستوى تركيب الكلمات على حد ذاتها،[1] فكل ما يكون أن الانزياح التركيبي يتعلق بكل ما خالف موقعه في النص حسب النظام اللغوي النحوي وهو يتمثل في:

← التقديم والتأخير
← الحذف والاضافة
← الانتقال من أسلوب إلى آخر
← الالتفات

١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص١٢٠-١٢٨.

← خلخلة العلاقات بين المسند والمسند إليه

فالانزياح التركيبي يختص بالتراكيب النصية بكاملها أوقسماً منها.[١]

البنية المتكاملة في اللغة العربية تظهر في النموذج التالي:

البنية المتكاملة	١	٢	٣	٤	٥
	الفعل	الفاعل	المفعول به	الضميمة	ضميمة الضميمة

(الجنابي، ٢٠١٠، ص٩٢).

تغيير البنية المتكاملة يؤدي إلى التقديم والتأخير وحذف إحدى البنيات الموجودة يوجد الحذف أوالإيجاز وكل ما يشاهد في الظاهر هو البنية السطحية وكل ما يؤول أو يتغير للوصول إلى البنية المتكاملة، فهوالبنية العميقة للنص.

التقديم والتأخير: «فأنزلنا على الذين ظلموا رجزاً من السماء بما كانوا يفسقون» (البقرة/٥٩)

«و ما أنزلنا على قومه من بعده من جند من السماء وما كنا منزلين» (يس/٢٨)

الأسلوب كما يشاهد أسلوب انزياحي لأن ضميمة حرف الاستقرار جاورت الفعل والفاعل وهذا السياق جاء ههنا لتعظيم العذاب وتهويل الظالمين. فالبنيه العميقه هي:

- «فأنزلنا رجزاً من السماء على الذين ظلموا...»
- «وما أنزلنا من بعده على قومه...»

الانزياح التركيبي في العطف: «والذين آمنوا وعملوا الصالحات وآمنوا بما نزل على محمد هو الحق من ربهم كفر عنهم سيئاتهم وأصلح بالهم» (محمد/٢)، بناء الآية يحتوى على ازدواجية خاصة يوضحه الجدول الآتي:

هذه البنية بنية متكاملة لأنها تحتوي على أعضاء البنية بأسرها وهذه البنية في تنسيقها الخاص توحي معنى خاصا هو تمييز

الطرف الأيمن	الطرف الأيسر
الذين آمنوا وعملوا الصالحات	كفرعنهم سيئاتهم
وآمنوا بما نزل على محمد	أصلح بالهم

الإيمان بالله سبحانه والإيمان برسالة رسوله (صلى الله عليه وآله وسلم)؛ فهنا انزياح دلالي واضح أوجدته البنية السطحية بعطف "آمنوا" على "آمنوا" فالأول الإيمان بالله ونتيجته تكفير السيئات والثاني الإيمان برسالة النبي ونتيجته إصلاح البال:

آمنوا آمنوا	البنية السطحية
الاعتقاد بالله لا يساوي الاعتقاد بالرسول	البنية العميقة

توحيد البنية السطحية (آمنوا وآمنوا)، إشارة إلى علاقة الرسول بالله تعالى وتوكيد على أن الإيمان برسالته لا يناقض الإيمان بالله تعالى لكن عدم الإيمان بالرسول ينافي الإيمان الكامل وذلك ما يتبين إثر الكشف عن البنية العميقة.

الحذف: «هل أنبئكم على من تترل الشياطين* تترل على كل أفاك أثيم» (الشعراء/٢٢١و٢٢٢)

من سياق الآية يتضح أن البنية ليست متكاملة في الشطر الثاني، إذ حذف الفاعل:

البنية السطحية	تترل	على كل	أفاك أثيم

البنية العميقة	تترل	الشياطين	على كل	أفاك أثيم

وسبب العدول عن ذكر الفاعل يبدو- والله أعلم - تتريه الله سبحانه وتعالى وذلك أن التترل من أمر الله وفي هذه الآية الكلام عن تترل الشياطين الملعونة فاقتضت المناسبة حذف الضميمة تتريهاً لله -عز وجل- وهنالك حذف آخر في «تترل» في الواقع أنه كان **تتترل** فخنفت التاء الأولى لكثرة استعمال المحذوف في الكلام العادي.[1]

و من الأمثلة في الحذف هذه الآية: «آمنوا بالله ورسوله والكتاب الذي نزل على رسوله والكتاب الذي أنزل من قبل» (النساء/١٣٦)

الشاهد في فعل "أنزل" حيث البنية المتكاثفة أدت إلى إبقاء وحدة واحدة من البنية المتكاملة وهوالفعل.

فالمحذوفات:١. الفاعل وهو ضمير مستتر يعود إلى لفظ الجلالة، ٢. المفعول به وهو ضمير مستتر أيضا، ٣. ضميمة الإبتداء، ٤. ضميمة الانتهاء (الاستقرار)

١	٢	٣	٤	٥
الفعل	الفاعل	المفعول	ضميمة الابتداء	ضميمة الاستقرار
أنزل	△	△	△	△

الانتقال من وصف الواحد بالواحد إلى وصف الواحد بالجمع: «إن إبراهيم كان أمة» (النحل:١٢٠) ووصف إبراهيم بأنه أمة و الأمة اسم جنس تدل على الجمع معنى فعدلت الآية إلى هذا الوصف لبيان كمال النبي إبراهيم (عليه السلام) في جميع الخصال وكأنه أمة كاملة.[١]

العدول إلى اسم الفاعل نحو: «تالله لقد علمتم ما جئنا لنفسد في الأرض وما كنا سارقين» (يوسف/٧٣)

هنا رجح صيغة اسم الفاعل على ذكر الفعل وبدلاً من أن يقول: (ماكنا لنسرق) قال: "ما كنا سارقين" وذلك «للدلالة على عدم انتسابهم إلى هذه الصفة، وعدم صلاحيتهم للاتصاف بها فكان مثل هذا الفعل لايمكن أن يأتي منهم ألبتة ولا يليق اتصافهم به وهم من بيت النبوة.»[٢]

العدول إلى صيغة مفعول: وذلك في الآية: «إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق والطير محشورة كل له أواب» (ص/١٨و١٩) فقابل فعل "يسبحن" ب "محشورة" و لم يقل: والطير يحشرون، ففسر الزمخشري هذه الانزياحية تفسيراً جميلاً ومقبولا حيث ذكر: «... أنه لما لم يكن في الحشر ما كان في التسبيح من إرادة الدلالة على الحدوث شيئاً بعد شيء جي ء به اسماً لا فعلاً؛ وذلك أنه لوقيل:

وسخرنا الطير يحشرن، على أن الحشر يوجد من حاشرها شيئاً بعد شيء –و الحاشر هو الله عز وجل– لكان خلفاً، لأن حشرها جملة واحدة أدل على القدرة...فغايرت الآية بين فعل العبد وفعل الرب سبحانه فالتسبيح يقع من المخلوقات شيئا فشيئاً أما الحشر فيقع من الله تعالى جملة واحدة بأمر واحد».[٣]

وهنالك دلالة أخرى اختفت تحت هذا العدول اللطيف وهو أن الطير ساعة تسبيح داوود كانت تحضر أمامه جملة واحدة من أوان التسبيح حتى ختامه وثمة ما يجدر الملاحظة هو أن الانتقال والحركة جبلة الطير وهي فارقت طباعها وانزاحت عن جبلتها وثبتت عند داوود النبي خاشعة طارقة الرأس.

١- الهنداوي، ٢٠٠٨، ص١٦٠.

٢- همان، ص١٧٣.

٣- إبن كثير الدمشقي، ١٤١٩ه، ج٧، ص ٤٩.

الالتفات: من أمثلة الالتفات في القرآن

- «إن نقول إلا اعتراك بعض آلهتنا بسوء قال إني أشهد الله واشهدوا أني بريء مما تشركون» (هود/٥٤)

- «قل أمر ربي بالقسط وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين كما بدأكم تعودون» (الأعراف/٢٩)

- «فكأنما خرمن السماء فتخطفه الطير وتهوي به الريح من مكان سحيق» (الحج /٣١)

- الشاهد في الأول: «أُشهد الله واشهدوا» ولم يقل: وأشهدكم لأن شهادة الله وشهادة هؤلاء لا يستويان وإشهادهم ليس إلا تهاونا بهم وعدم المبالاة بهم؛ فهذا العدول يبين هذه الخلافية التي تظهر في الدلالة المعنوية.

- الشاهد في الثاني قوله: «قل أمر...بالقسط وأقيموا» فعدل عن المصدر إلى الفعل ليؤكد على ما فرضه عليهم ولينبه على الأهمية البالغة التي تتضمنها الصلاة.

- والشاهد في الثالث هو «خر... فتخطفه الطير وتهوى به...» فعدل عن لفظ الماضي ثم عطف عليه المستقبل لاستحضار الصورة التي رسمها في ذهن السامع، فهذه الانزياحية تلعب دوراً كبيراً في إيقاظ السامع وتنبيهه؛ والجدير في هذه الانزياحية بيان سرعة الحركة وشدتها، وهذه السرعة خفية كما أن الانزياح والعدول في عطف الماضي على المضارع خفي في طيات الكلام.[1]

خلخلة علاقات المسند والمسند اليه: «المسند إليه هوالمبتدأ الذي له خبر والفاعل ونائب الفاعل»[2] وأصله أن يكون معرفة مذكوراً والمبتدأ مقدم على الخبر والفاعل ونائب الفاعل متأخر عن الفعل، والمسند هو «الخبر والفعل، اسم الفعل والمصدر النائب عن فعله»[3] والأصل فيه الذكر وفي الفعل، التقديم، وفي الخبر، التأخير فما عدل عن هذا فهو خلاف الأصل وقد بلغ ذروة الانزياح ومن أمثلة هذا العدول:

- حذف المسند إليه: «صم بكم عمى» (البقرة /١٨)، فالمسند إليه ههنا حذف ليصان اللسان عنه تحقيراً له وهو (هم) وأحياناً يعدل عن ذكره لتعينه مثل: «عالم الغيب والشهادة» (الرعد/٩)، فالله

١- السيد قطب، ج٤، ص٢٢-٢٤.

٢- القزويني،٢٠٠٢، ص٥٥.

٣- همان، ص٧٧.

الذي يعلم الغيب ويشهد على ما يحدث ظاهر أشد الظهور حيث أنه لاداعي لذكره، هذا العدول يرشدنا إلى التنبه إلى حضور الله سبحانه وتعالى في الغيب والشهادة.[١]

– و يتقدم المسند أحياناً لغرض ما نحو: «لا فيها غول» (الصافات/٤٦)، فانزاح المسند عن مكانه ليؤكد على كيفية الخمور في الجنة قياساً بخمور الدنيا التي تغتال العقول[٢] أو نحو «لاريب فيه» (البقرة /٢)، تقدم فيه المسند لئلا يبقى قليل شك وارتداد بالنسبة إلى كتاب الله سبحانه وتعالى.[٣]

فظاهرة الانزياح استبدالياً كانت أو تركيبياً تتجلى في النص القرآني وتكون من أبدع الإطارات التي تحول رؤية المخاطب وتدهشه وتقربه من إدراك الإعجاز القرآني.

بعد هذه الدراسة علينا أن نقول بأن الانحرافات السياقية التركيبية والانحرافات الاستبدالية قد تقترن وتتشابك ولا يمكن تحديدهما أوالفصل القاطع بينهما؛ فالانحراف الاستبدالي لابد من أن يؤدي إلى انزياح تركيبي وهذا ما يمنعنا في كثير من الأحيان أن نحصر التراكيب في انزياحية خاصة دون الأخرى.[٤]

هناك نوع آخر من الانزياح هوالانزياح الصوتي الذي يوثر على المعنى الدلالي النصي ويخيم على الجوالخطابي ويثير موسيقى خاصة في النثر الفني.

الانزياح الصوتي: «إنه انحراف عن النظام الصوتي المعيارى، أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية وخرق له ويستخدم حداً أقصى من الأمامية «لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهمينة».[٥]

وهوفي الواقع يميز الفصل القاطع بين الوحدات الصوتية لأن كل حرف له صوته وخصائصه، فإذا استبدل مكانه بحرف آخر انحرف الصوت وميزاته الدلالية إثر هذا الاستبدال. فالجدول التالي يبين صفات الحروف الصوتية:

المخارج	الصفات			
	شديد	رخو	مركب	متوسط

١– همان، ص٥٦.

٢– همان، ص٨٥.

٣– همان.

٤– هنداوي، ٢٠٠٨، ص١٦٣.

٥– سلوم، ١٩٩٦، ص٣٦.

	مجهور		مهموس		مجهور	مهموس	مجهور فقط	منحرف (جانبي)	مكرر	أنفي	لين		
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق				م	و
شفوى		ب											
شفوي أسناني								ف					
أسناني					ظ			ث					
أسناني لثوي	ض	د	ط	ت			ص	س					
لثوي										ل	ر	ن	
غارى								ش	ج				ي
طبقى				ك									
حلقومي(لهوي)			ق		غ		خ						
حلقي						ع							
حنجرى													

(سلوم، ١٩٩٦، ص٣٧)

من أهم الانحرافات الصوتية التي تترآى في النصوص هو التكرار الذي توجد أساليبمختلفة منه في النص،كالجناس، السجع، الترصيع وغير ذلك.[١]

والتكرارنفسه ينقسم إلى أقسام:

- التكرار الصوتي
- التكرار اللفظي
- تكرار العبارة
- تكرار الصيغ[٢]

لهذه الانحرافات الصوتية ولا سيما التكرار دور هام في إيحائية النص وحتى هيكلية النثر وأناقته الظاهرية، والجميل أن القرآن استخدم هذه الأسلوبية مرات عديدة وفي مواضع مختلفة. هنا ندرس نماذج من الانزياح الصوتي (التكرار) في القرآن الكريم ونحاول الكشف عن جانب قصير من جمالية.

تكرار العبارة

إن الله سبحانه وتعالى يكرر عبارة «فبأي آلاء ربكما تكذبان» إحدى وثلاثين مرة في سورة الرحمان، فهذا التكرار أدى إلى موسيقى خاصة. إضافة إلى أنه قصد التذكير والتنبيه على كثرة آلاء الله ونعمائه، فعلى العباد أن يحمدوه ويسجدوا له وأن يذكروا نعمه وفضله وإحسانه؛ فالتكرار المستمر في المقاطع المتتالية يدل على أن النعم تحيط بالإنسان دائماً فلابد له أن يستمر في الشكر ولا يغفل لحظة واحدة. ثمة أن الإنسان غافل وهذه الغفلة التي اعتاد عليها تقتضي هذا التكرار والتأكيد، فنرى **حرف المد** يتكرر أربع مرات «فبأي آلاء ربكما تكذبان» وحرف المد رمز للنداء الخفي وغفلة الإنسان عن ربه وآلائه.[١]

وحرف الباء يتكرر ثلاث مرات وهي من الحروف الجهرية المرققة فكأن الله يذكرنا بصوت جهري يتميز بالرقة ويعطف علينا برحمة ليوقظنا من النوم الذي طالما خلدنا إليه وهذا الاستفهام تقريري فلا يمكن لأحد أن ينكر نعم الله ولوبمقدار حبة خردل.

التكرار في الصيغة

وذلك يتمثل في سورة اللمزة حيث قال سبحانه: «ويل لكل همزه لمزة * الذي جمع مالاً وعدده * يحسب أن ماله أخلده * كلا لينبذن في الحطمة * وما أدراك ما الحطمة * نار الله الموقدة * التي تطلع على الأفئدة * إنها عليهم مؤصدة * في عمد ممددة»

«هذه السورة قد وظفت صيغة المبالغة (فعلة) توظيفاً فنياً رائعاً يعتمد على التوازي الصرفي بين تكرار صيغة (فعلة) في وصف هذا الآثم وتكرار هذه الصيغة كذلك في وصف الجزاء الذي أعد له»[٢] بهذا التكرار ألبس الأثر صورة فنية رائعة وجعل التوازن بين الفعل والجزاء. فجزاء همزة لمزة حطمة أية حطمة.

التكرار في اللفظ

وهويتجلى في بعض السور منها سورة الناس: «قل أعوذ برب الناس * ملك الناس* إله الناس * من شر الوسواس الخناس* الذي يوسوس في صدور الناس * من الجنة والناس»

١- الصابوني، ٢٠٠٦، ص٣٣٢.

٢- هنداوي، ٢٠٠٨، ص٢٣.

ولفظة «الناس» تتكرر في هذه السورة القصيرة خمس مرات وهذا ما يسمى في علم البديع بالإطناب. إن هذا التكرار الذي أخرج الكلام عن السياقية المعهودة وجعلها انزياحية تستهدف تكريم الإنسان وتعظيمه واعتناء بشأنه. انظر أن " الناس "قد اقترن مرة ب(الرب)، ثانية ب(الملك) وثالثة ب(الإله)، فهذا اقتران يقربنا إلى مكانة بني آدم فهم خلفاء الله على الأرض ولوجيء بالإضمار مثلاً لوقيل ملكهم أوإلههم لم يفد هذا المعنى ألبتة.[1] ومنها أيضاً الآيات الأولى من سورة الحاقة: «الحاقة* ما الحاقة* وما أدراك ما الحاقة»

ففي هذه السورة تكررت "الحاقة" وهي القيامة ثلاث مرات، فوضع الضمير موضع الظاهر في هذه الآيات للتأكيد على هول القيامة وتهويلها وتعظيمها وهذا التكرار يثير الخوف والإرهاب ويجعل القيامة قريبة ظاهرة.[2]

حرف القاف من الحروف الانفجارية و**حرف الحاء** من الحروف الاحتكاكية فهذا الانفجار والاحتكاك الصوتي يصوران هول القيامة وأهوالها والحشر وارتعاد الناس. فالانزياح الصوتي في هذا المقطع يساعد المعنى الدلالي ويعضده.

التكرار الصوتي

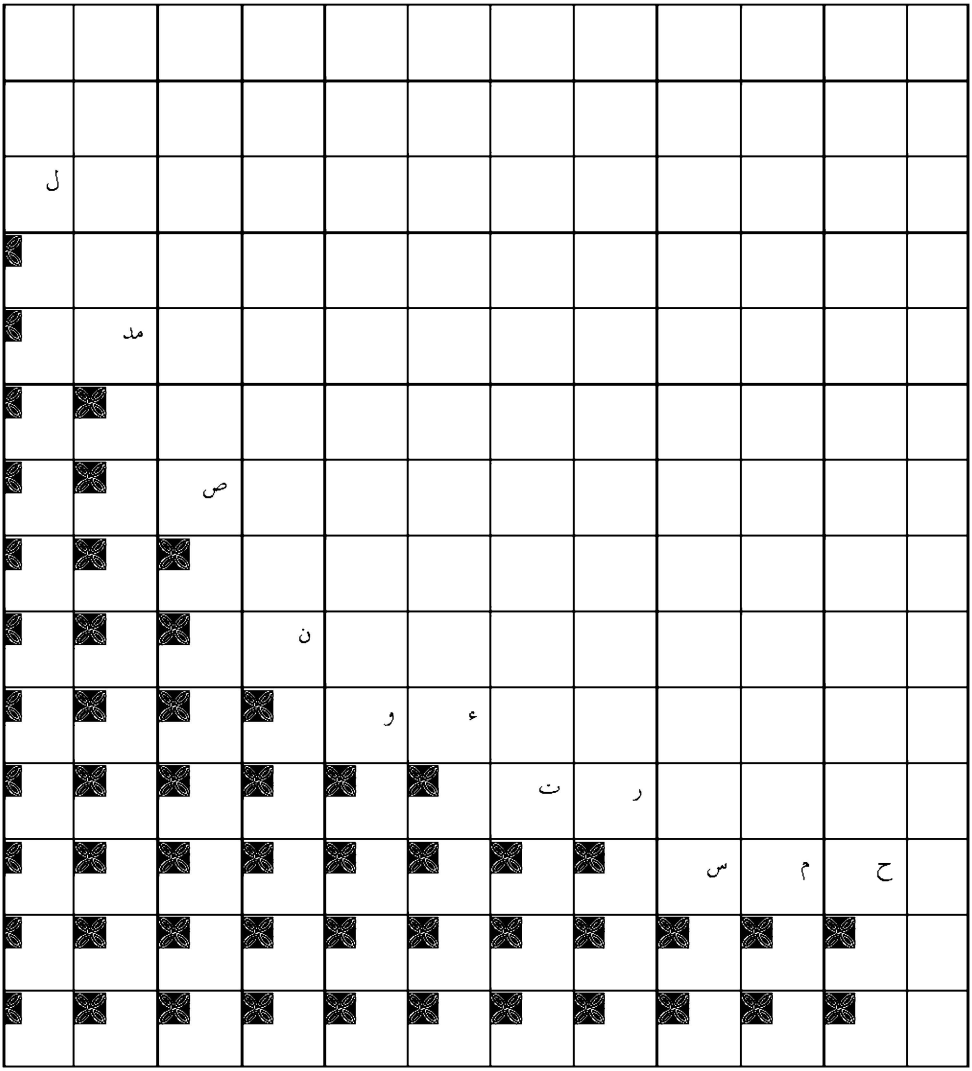
وهوتكرار صوت خاص في مقطع خاص للدلالة على معنى خاص يوحي إلى المخاطب ويؤثر عليه أثراً انفعاليا فالصوتية التي تكمن في صفات الحروف، وهذا التكرار المتراح عن اللغة العادية يؤديان إلى فنية النص ويضاعفان مدى تأثيره. ولتبيين تأثير هذه الإنزياحية نحلل سورة «العصر» ونتدبر في القدرة الايحائية التي تقوم بها الأصوات.

«والعصر* إن الإنسان لفي خسر* إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات* وتــواصوا بالحق وتواصوا بالصبر»

و	ل	ع	ص	ر	ء	ن	س	ف	مد	خ	ذ
٤	١١	٢	٧	٣	٤	٥	٢	١	٩	١	١
م	ح	ت	ب	ق							
٢	٢	٣	٣	٢							

١- الصابوني،٤٤٩.

٢- هنداوي، ٢٠٠٨، ص٣٦٧.



الإحصائية التي تتجلى في الخريطة السابقة تشير بأن «اللام» هوالحرف المسيطر على هذه السورة وهوحرف جهري متوسط لا احتكاكي ولا انفجاري وغالباً ما توحي اللام معنى القطعية، فخسران الإنسان أمر قطعي وحتمي والإيمان بالله والعمل الصالح والاستعانة بالحق والصبر لا محالة ينقذ الناس من الخسران المبين.

حرف المد يتكرر عشر مرات وهذا ما يشير إلى خسران الإنسان على مدى الزمن وامتداده ويبين بأ ن ثمرة الإيمان والعمل الصالح والتمسك بالحق والصبر تمتد ما بقي الدهر.

إن الصبر والعمل الصالح والتواصي بالحق ليس هذا كله أمراً بسيطاً بل من الأمور الفخمة التي تحتاج إلى المثابرة والمصابرة فحرف الصاد الذي يتسم بسمة الاحتكاكية والفخامة حل محله ليقوم بواجب هذا المعنى الايحائي.

بقية الحروف تتوزع في النص توزيعاً متوازناً ويحتظي الجوالصوتي بالانزاحية الصوتية القليلة وهذه التسوية الموجودة في التوزيع الصوتى تمحوممیزات الحروف. ففي هذه السورة كل من حروف (ع، ح، م، س، ق) يتكرر مرتين دونما تأثير بين في إيحائية النص.

تنتهي المقاطع بحرف الراء الذي للتكرير (العصر، خسر، الصبر) نفس الامتداد الذي تحدثنا عنه، والفخامة واضحة في كلمتي العصر، والصبر.

فهذه الانزياحية الصوتية هي التي أدت إلى جمالية نص القرآن وجعلت الآذان تتعطش لاستماعه وترغب في الدراسة والتلذذ منه. ولولاه لفاتت العذوبة والطراوة ولمات الإعجاز تحت رماد الجهالة.

فهذه الوجيزة التي سبق ذكرها هي التي أثبتت بالحجة الدافعة استيعابية القرآن ومواكبته للعصر الحديث كما أنها محت الشكوك –بقدر استطاعتها– عن وجه المصحف الشريف،فهوالحق والحق يقال بأن القرآن تربع على عرش الفصاحة والبيان وأنه هوالمحيط العظيم الذي لم يزل ولا يزال يموج بطراوته الزاهرة.

النتيجة

١. إن الأسلوبيات الحديثة التي وجدت في العشرينيات وعلى زعم زعمائها هي وليدة الغرب، تنطبق انطباقاً شاملاً على دراسات العرب الأقدمين أمثال ابن جني، ابو عبيدة وغيرهم من العرب.

٢. إن القرآن الكريم وهو نص إسلامي رئيس يستوعب ما جاء به الغربيون وهو خير نموذج تطبيقي لآراء الباحثين في الأسلوبيات الحديثة.

٣. أسلوبية الانزياح بأنواعها الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية تتجلى في محكم الكتاب الحكيم وهذا هوالذي يثبت إعجاز القرآن فهو الحق والحق يقال بأن القرآن العظيم يحتوى على كل رطب ويابس في الحاضر والغابر.

٤. إعجاز القرآن يعم ما تطرقنا إليه في دراستنا القصيرة وإعجازه فوق ما تدركه عقولنا وما عالجناه لا يكون إلا ندى في محيط اللانهاية.

٥. نود أن تكون هذه المقالة خطوة قصيرة في ارتقاء العالم الإسلامي وتنميته وكسرا للتحجر الذي تدثر به البعض ونافذة أمام الراغبين في الحق والحقيقة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. أبوالعدوس، يوسف، (٢٠١٠م)، التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، الطبعة الثالثة، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

٢. الأندلسي، أبوحيان محمد بن يوسف، (١٤٢٠ ه)، البحر المحيط في التفسير، بيروت: دارالفكر، ج ٦.

٣. ابن كثير الدمشقي، (١٤٢٠ه)، تفسيرالقرآن العظيم، بيروت: دارالكتب العلمية، ج٧.

٤. البحيري، أسامة، (٢٠٠٩)، البنية المتحولة في البلاغة العربية، الطبعة الأولى، كفر شيخ: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

٥. البغدادى، علاءالدينعلي بنمحمد، (١٤١٥ه)، لباب التأويل في معان التتريل، بيروت: دار الكتب العلمية.

٦. البيضاوي، أبوسعيدعبد الله بن عمر، (١٣٢٠ه)، أنوارالتتريل وأسرارالتأويل، القاهرة: مطبعة العامرة، ج:٤.

٧. الجنابي، أحمد نصيف، (٢٠١٠م)، البنية والأسلوب في التراكيب القرآنية وقضية الإعجاز مقاربة أسلوبية لسانية، الطبعة الأولى، عمان: داركنوز المعرفة العامية للنشر والتوزيع.

٨. الخويسكي، زين‌كامل، (٢٠٠٩)، في الأسلوبيات، الأزاراريطة: دارالمعرفة الجامعية.

٩. الزمخشري، محمود، (١٤٠٧)، الكشاف عن حقائق وغوامض التتريل، بيروت: دار الكتاب العربي، ج٤.

١٠. سلوم، تامر، (١٩٩٦)، "الانزياح الصوتيالشعري"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد:١٢المأخوذ من الموقع: noormags.

١١. السيدقطب، (١٤١٢)، في ظلال القرآن، بيروت—القاهرة: دارالشروق، ج٧.

١٢. الصابوني، الشيخ محمدعلي (٢٠٠٦)، الإبداع البياني في القرآن العظيم و الأمثال والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مع الإمتاع بروائع الإبداع، الطبعة الأولى، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية.

١٣. الطنطاوي،السيدمحمد (١٤٢٢ه)، التفسير الوسيط للقرآنالكريم، دمشق: دارالفكر، ج٢.

١٤. علوان، سلمانمحمد، (٢٠٠٨م)، الإيقاع في شعر الحداثة، الطبعة الأولي، الإسكندرية العامرية.

١٥. عياشي، المنذر، (٢٠٠٩)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الطبعةالأولى، دمشق: مركز الإنماء الحضاري، دارالمحبة- دارالآية.

١٦. القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، التقديم:ياسين الأيوبي، (٢٠٠٨)، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الطبعةالأولى، بيروت:شركة أبناءالشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية.

١٧. الكاشاني، ملافتح الله، (١٤٢٣ه)، زبدة التفاسير، قم: بنياد معارف إسلامي، ج١.

١٨. محمد ويس، أحمد، (٢٠٠٥)، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية.

١٩. ميرغني، هاشم، (٢٠٠٩)،"أسلوبية الإنزياح ودورها في التحليل النصي: رواية "عصافير آخر أيام الخريف نموذجا"، مجلة العلوم والثقافة، الرقم الخامس المأخوذ من الموقع: http//www.sustech.edv1s stsff.pvb1icarions

٢٠. وغليسي، يوسف، (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، وبيروت: الدار العربية للعلوم وناشرون.

٢١. هنداوي، عبد الحميد أحمد يوسف، (٢٠٠٨م)، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية.

الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب

الدكتورة حورية محمد حمو*

الملخص

حاول بعض الكتّاب المسرحيين أن يسلطوا الأضواء في إبداعاتهم الفنية على قضية العرب المحورية؛ قضية الصراع العربي الإسرائيلي، لكنهم اختلفوا في تناولهم للشخصية اليهوديه باختلاف مراحل الصراع معه؛ فهناك من اتخذ موقفاً معادياً من اليهود كلّهم على أساس أنهم أعداؤهم على الاطلاق، وهناك من اتخذ موقفاً إيجابياً من اليهود سلبياً من الصهاينة، على أساس أن اليهودية غير الصهيونية. لكن إجمالاً تأثرت الكتابات العربية عن اليهود بما كتب عنهم في الآداب الأوربية فصورت اليهودي كما برز في مسرحية " **تاجر البندقية** " لمؤلفها شكسبير. فشايلوك بطل المسرحية شخصية يهودية يفعل أيّ شيء في سبيل الحصول على المال من دون تبكيت ضمير أو شعور بالذنب.

واختاروا -ومنهم الكاتب المسرحي سعد الله ونوس- مرحلة حاسمة من مراحل الصراع وهي انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني التي حدثت في عام ١٩٨٩، والتي جعلت شعب فلسطين يقف في صفٍ واحدٍ لمواجهة العدو الإسرائيلي بهدف النضال من أجل التحرير، بعد أن اقتصرت على المواجهة العسكرية، وأيقنوا أن مؤشرات الصراع العربي الإسرائيلي في المنطقة تؤكد أطماع الصهيونية ونواياها الإمبريالية الإسرائيلية المدعومة من الإمبريالية الأمريكية، وأشاروا إلى أن مهادنتهم ومعاهدات السلام التي أبرمت معهم ستكون واهية، وستحمل في طياتها احتمالات تجدد الصدام والحروب.

كلمات مفتاحية: الاغتصاب، شخصيات الاغتصاب بين التقابل والتضاد

---

* أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، اختصاص نقد عربي حديث.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

المقدّمة

شكّلت مسرحية الاغتصاب مرحلة جديدة ومتميّزة فنياً وفكرياً في مسيرة سعد الله ونّوس المسرحية سواءٌ كان ذلك على صعيد المضمون أو على صعيد البناء الفني أو على صعيد عمق الشخصيات وتنوعها وتناقض حالاتها وتحولاتها، أو على صعيد الفضاء المكاني المغلق الذي انفتح على فضاءات أوسع، وفضاء الحدث الذي شمل مرحلة تاريخية حاسمة، إذ سلط الأضواء على قضية الصراع العربي الإسرائيلي، واختار -كما نوهنا- مرحلة حاسمة من مراحل الصراع وهي الانتفاضة العربية الفلسطينية التي حدثت في عام ١٩٨٩. ومما يلاحظ أن ونوس كان وفياً للنهج الذي سار فيه منذ المرحلة التسييسية تلك التي بدأها بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ بهدف تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته العربية.

أهمية البحث وأهدافه

تعدّ مسرحية "الاغتصاب" /١٩٩٠/ واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يثير ما هو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي؛ فإلهام المسرح الحقيقي -كما يرى ونوس- لم يكن الحكاية بحدّ ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي.

وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلاً واسعاً. ولعل هذا ما توقعه الكاتب فاستبق ذلك عندما قدّم تبريراً لأنه جعل إحدى شخصيات المسرحية اليهودية شخصية إيجابية بعيدة عن العنصرية، تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدين الاغتصاب، وتدعو إلى الحوار الحر المثمر.

حاول ونوس أن يتجاوز شرطه عندما قدّم تلك الشخصية، و صورها بطريقة متميّزة، وحاول أيضاً تخطي بعض الحواجز كالريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجود تلك الشخصية، والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزها ــ كما يقول ــ لذلك كان هذا البحث؛ إذ حاول الكشف عن بعض الطروحات في هذا العمل المسرحي على صعيد المضمون وعلى صعيد الشكل الفني الذي بات متميّزاً ومتماسكاً. وربما لم تشر الأبحاث التي تناولت هذه المسرحية بالدراسة والتحليل إلى ما هو مشارٌ إليه في هذا البحث على الرغم من كثرتها وتنوعها، وإنما اكتفت بالإشارة إلى التناص القائم بين هذه المسرحية ومسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" لمؤلفها أنطونيو بويرو بابيخو الأسباني.

منهج البحث

اعتمدت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على رصد الحدث المجسّد في هذا العمل المسرحي، ومحاولة تبيان ما يرمي إليه الكاتب، مع التركيز على أهم السمات الفنية المسرحية

ومحاولة الكشف عن الدلالات التي تجسّدت من خلال المواقف المسرحية، ومن خلال الموضّحات الإخراجية. واعتمدت شيئاً من المنهج الفني الذي يقوم على محاولة تبيان القيّم الشعورية والقيّم التعبيرية في العمل الفني، وشيئاً من المنهج اللغوي في تحديد مستويات اللغة عند بعض شخصيات المسرحية.

واعتمد البحث في دراسة هذا العمل المسرحي على بعض المراجع العربية والأجنبية المترجمة التي تحدثت عن مسرحية " الاغتصاب " وعن الصراع العربي الإسرائيلي وعن الشخصية اليهودية.

العرض والاستشهادات

إنّ المتتبع لتاريخ الأدب العالمي والعربي يلحظ بوضوح أن الشخصية اليهودية قد تميّزت بصفاتٍ محددة لم تفارقها منذ العصور الوسطى إلى يومنا هذا؛ إذ ثمة طبائع ومساراتٍ سلوكية أخلاقية، رصدها الآداب والفنون وتناقلتها الأجيال عبر مراحل تاريخية متباعدة ومتواصلة فمن قبيل ذلك مسرحية " **تاجر البندقية** " لمؤلفها وليم شكسبير /١٥٦٤- ١٦١٦/ التي سلطت الأضواء على جشع اليهود، بأسلوبٍ ساحر ووصفتهم بأبشع الصفات الإنسانية، وذلك عن طريق تجسيد شخصية (شايلوك) التاجر اليهودي المرابي، الذي لا يهمه إلا المكاسب المادية التي جعلها فوق كلّ اعتبار. وقد استوحى تلك الشخصية مجموعة من المؤلفين في الهجائيات الهازلة؛ فمن قبيل ذلك هجائية "فرانسيس تالفورد" التي أطلق عليها عنوان "شايلوك أو الاحتفاظ بتاجر البندقية "[1].

وقد سخرت معظم الدوريات في أوائل العصر الفيكتوري بشخصية اليهودي، والأغرب من ذلك أن الكاتب الروائي "والتر سكوت" الأسكتلندي عندما قرأ رواية ماريا إدجورت "هارنجتون" /١٨١٧/ التي صورت اليهودي على أنه إنسانٌ يتسم بالسماحة ويخلو من نزعات الشر والانتقام، ويبدو شديد التمسك بالروابط العائلية، كتب إلى صديقه رسالةً قال فيها: (أظن أن رواية مس إدجورت ممتعة رغم أن اليهود سوف يظلّون يهوداً في نظري، ولا يسهل على المرء أن يرى بصورةٍ طبيعية أنهم يتميّزون بالكرم والأريحية رغم أنني أعتقد أن مثل هذا الكرم موجود في عددٍ كبيرٍ من الحالات الفردية. اليهود بحكم عملهم مستثمرون وسماسرة وهي مهنةٌ تحدّ من أفق الإنسان)[2]. وظهرت في برلين عام /١٨٣٩/ نبذة تمهد السبيل إلى ظهور الهولوكست تقول: (إنّ اليهود غشاشون ومخادعون وليس هناك أي أمل

١ – د عوض، رمسيس، شكسبير واليهود، ص١٦٩.

٢ – المصدر نفسه، ص١٦٨.

في تغييرهم، ومن ثم فإنّ أنجع وسيلة للتعامل معهم هو طردهم من البلاد الألمانية ومصادرة أموالهم...)[١] أي أن يفعل الألمان باليهود كما فعلت بورشيا بشايلوك.

كذلك رسم الكاتب الروائي الإنكليزي "ترولوب" صورةً لليهودي في روايته "رئيس الوزارة" /١٨٧٦/ تشبه إلى حدٍ ما صورة شايلوك.

وفي العصور الحديثة كتب الكاتب "لويس فيروروناند سيلين" عام ١٩٣٨ كتاباً بعنوان "مدرسة الأجداث" وصف فيه مدينة نيويورك بأنها أكبر مجمّع للشوالكة (جمع شايلوك) في العا لم.

وفي عام /١٩٦٥/ كتب "كولن ولسن" رواية (الشك) وهي رواية بوليسية، جعل أبطالها من الفلاسفة، وجعل المجرم فيلسوفاً يهودياً يتراءى له بأن العا لم انقسم إلى قوتين اليهود وغير اليهود وكل قوة تحاول أن تدمر القوة الأخرى، ولكي يحقق اليهودي "جوستاف" أهدافه فإنه يستخدم العلم للحصول على المال من مرضى كان يعالجهم (فجوستاف يهودي يؤمن بالحقد الكبير. أفكاره وتصرفاته تنبع من اعتناقه الدين اليهودي. من أبوته وتربيته اليهودية)[٢] فجوستاف يتبع أسلوباً لا أخلاقياً لأنه يهودي الأصل وهذا ما أكده الكاتب عندما سأله مترجم العمل " يوسف شحرور": لم جعلت جوستاف نيومن يختار مهنةً إجرامية، ثم عللت عمله بعشقه لمتابعة أعمال مختبره؟ فأجاب (لأنه لم ينس بأنه يهودي قبل أن يكون إنساناً)[٣] ويقصد بذلك أنه لو لم يكن يهودياً لم يكن يلجأ إلى هذه التصرفات التي سلكها.

وتأثرت الكتابات العربية –غير الفلسطينية– عن اليهود بما كُتب عنهم في الآداب الأوربية فصورت اليهودي كما برز في مسرحية "تاجر البندقية" ذلك التاجر المرابي الذي يفعل ما يشاء بهدف الحصول على المال من دون رادعٍ أخلاقي أو ديني.

وإذا كنا نجد بعض الكتابات التي تناولت شخصية اليهودي على أنه إنسان له حياته الخاصة، وحاولت إبراز بعض الجوانب الإيجابية أحياناً كما فعل نجاة صدقي في قصتي "شمعون بوزاجلو" و "العابث" إلا أننا بعد نكسة حزيران عام /١٩٦٧/ وجدنا أن الأعمال الأدبية والفنية، لجأت إلى تصوير الشخصيات اليهودية وفقاً لمواقفها السياسية، وراح المسرح بعد انتفاضة /١٩٨٧/ يصف معاناة الشعب الفلسطيني ويصور عذاباته على يد الجنود الإسرائيليين، واقتصر اللقاء بين الشعبين على اللقاء

١ – المصدر نفسه، ص١٧٠.

٢ – عرب محمد، الشخصية الصهيونية، ص ١١٠.

٣ – المصدر نفسه.

العسكري المتوتر، فاليهود أعداء اغتصبوا أرضنا وهجّروا أهلنا وانتهكوا حرمتنا، وقد امتزجت صورة الأرض الفلسطينية عند بعض الكتّاب بصورة المرأة ذلك أن الصهاينة لم يكتفوا بالغزو السياسي والعسكري بل لجؤوا إلى الغزو الأخلاقي عن طريق اغتصاب المرأة التي تشكل اللحمة الاجتماعية والتربوية في المجتمع العربي، فاستباحوا الأنثى كما استباحوا الأرض، لذا فإننا سنسلط الأضواء في هذه الدراسة على مسرحية "الاغتصاب" /١٩٩٠/ لمؤلفها (سعد الله ونوس) التي تعدّ واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يقدم ماهو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي. وهذا ما أكده الكاتب عندما قال: (إنّ إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يومٍ من الأيام الحكاية بحدّ ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي)." ١ "[١]

مسرحية الاغتصاب

تجدر الإشارة إلى أن ونوس قد تأثر في هذا العمل المسرحي بمسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" /١٩٦٨/ لبابيخو؛ إذ جنحت المسرحيتان إلى جنس المسرح السياسي والتزمتا بقضيةٍ محددةٍ هي (حقّ الإنسان في ممارسة حريته الفردية والاجتماعية دون ضغطٍ أو إرهاب)[٢] وقد كانت الحرب الأهلية في أسبانيا وما سببته من خرابٍ ودمار هي الدافع لكتابة هذه المسرحية التي كشفت عن استبداد الطغاة واضطهادهم للمواطنين وحرمانهم من حرياتهم، لذا فقد حاول ونوس أن يستفيد من بناء الحكاية وأن يسقطها على قضيتنا المحورية؛ قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فالمسرحيتان ركزتا على قضية الدفاع عن حرية الفرد وكرامته.

تدور أحداث مسرحية "الاغتصاب" في فلسطين العربية، وزمانها هو زمن انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني في وجه الاحتلال الصهيوني عام /١٩٨٩م/، و تتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي، وتتجلى واقعيتها في مضمونها الذي اجتزئ من تاريخٍ عنيفٍ مثقلٍ بالاحتمالات والتحولات على حدّ تعبير كاتبها وتسلط الأضواء على الطبيعة الإسرائيلية العدوانية؛ إذ بدا الصراع واضحاً بين الإنسان العربي الذي يدافع عن حقه في استرداد أرضه والإسرائيليين المغتصبين الذين لا يتمتعون بأدنى صفات الإنسانية. وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلاً واسعاً عند عرضها للمرة الأولى. ولعل هذا ما توقعه الكاتب عندما قدّم تبريراً في خاتمة العمل لأنه صاغ شخصية الدكتور صياغة يهودية

١- ونوس، سعدالله، الاغتصاب، ص ٧.

٢- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠٢.

إيجابية بعيدة عن العنصرية؛ إذ جعلها تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدين الاغتصاب، وتدعو إلى الحوار الحر المثمر، فهو يقول في أثناء حواره مع الدكتور منوحين أبراهام:

(سعد الله: أستطيع يا سيدي أن أتخيّل ما يحتاجه المرء من طاقةٍ كي يتجاوز شرطه. وأنا نفسي شحذت الكثير من طاقتي كي أميّزك، وأقدّم صورتك.........

سعدالله: كان ينبغي أن أتخطى الكثير من الحواجز. الريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودك، والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزك وخوف المهزوم من الخديعة...).[١] ليس هذا فحسب بل حاول ونوس في هذا العمل أن يميّز بين الصهيونية واليهودية ويعلن أن الصهيونية غير اليهودية -كما اعتقد- وذلك عندما رسم شخصية الطبيب وشخصية المعلمة راحيل فجعلهما شخصيتين يهوديتين مناوئتين للصهيونية ترفضان الأعمال المخزية التي يرتكبها الإسرائيليون الصهاينة بحقّ العرب.

في هذه المسرحية راويان وحكايتان؛ راوٍ إسرائيلي وراوية فلسطينية، حكاية إسرائيلية وحكاية فلسطينية تتداخل أحداثهما وتتقاطع في نقاط ثلاث: الاصطدام والاعتقال والاغتصاب. وقد حذّر ونوس ألا تقدّم هذه المسرحية بصورةٍ مضحكة، وأكد أن على الممثل الذي سيؤدي دور الشخصية اليهودية أن يضبط عدائيته للشخصية التي يؤديها لأنه أراد توصيل الفكرة للمتلقي بتجردٍ، فهو يرى أن ما يميِّز الحكاية الإسرائيلية الجدة والرصانة عبر نصٍ غير مكتمل، بينما تبتعد الحكاية الفلسطينية عن الخطابية لأنها إن استُخدمت خرّبت العمل وسطحته، وأن تتميّز بالبساطة ضمن نوعٍ من الغنائية المضمرة[٢] ذات النهاية المفتوحة ذلك أن ونوس قال: (إني انظر إلى هذا العمل كمقطعٍ مجتزأ من تاريخ عنيف، مثقل بالاحتمالات والتحولات، وإن كل عرضٍ لهذه المسرحية يجب أن يرتكز على وعي التاريخ وما يحمل من تغيّرات، بحيث يستفيد من البنية المفتوحة للنص كي يطرح القضية في سياق تحولاتها الراهنة)[٣] الرواية الفلسطينية تترك قولها مشرّعاً على أفقٍ مفتوح.

تروي الحكاية الأولى على صعيد المضمون قصة المناضل الفلسطيني إسماعيل وأفراد أسرته، الذي اعتقل وخصي في السجن، ثم اغتصبت زوجته دلال على مرأى من عينيه مما جعلها تدرك وحشية الاحتلال وتتحول إلى فدائية تشارك في مقاومة الصهاينة. أما الحكاية الإسرائيلية فإنها تحكي قصة إسحق الضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، الذي أصيب بمرضٍ نفسي أفقده رجولته من جراء

١- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠٥.

٢- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠.

٣- المصدر نفسه.

ارتكاب الجرائم المقززة بحق أفراد الشعب الفلسطيني، وأمه التي تشبعت بالأفكار الصهيونية المتزمتة وراحت تزرع هذه الأفكار في نفس حفيدها الرضيع، وزوجه راحيل التي كانت تعاني من عجز زوجها ومن تسلط أمه، وزاد من معاناتها اغتصابها من قبل جدعون زميل زوجها، وقد جعلتها هذه المعاناة تقرر الرحيل وتهاجر إلى أمريكا حيث تقيم عمتها.

دراسة المسرحية

يطالعنا ونوس في ترتيلة الافتتاح التي صاغها على نمط افتتاحيات المسرحية اليونانية بعرض الشخصيات الإسرائيلية التي حملت أعباء تجسيد الحدث في هذا العمل المسرحي محدداً مساراتها؛ إذ تنكشف الحقائق وتظهر إلى العلن منذ اللحظات الأولى عن طريق تسليط الإضاءة الخافتة على كلّ شخصية من هذه الشخصيات؛ فالدكتور أبراهام يعلن أن هذه المملكة هي مملكة العصاب والجنون فالرأس مريضٌ والقلب سقيمٌ والجسم لا يخلو من الكلوم والإحباط، والجراح تترف ولا تداوى.[١] أما الأم سارة بنحاس فإنها تجسّد الفكر الصهيوني بمخططاته الإرهابية فـــ(كلّ مكانٍ تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم، من البرية ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم).[٢] "ويعلن مائير وجدعون وموشي أنهم سيحافظون على الأعطيات التي منحهم إياها الرب عن طريق تشريد المواطنين الأصليين وقهرهم وذبحهم.[٣] وتتعالى الأصوات محددة مواقعها في العمل المسرحي واتجاهاتها ضمن إضاءة خافتة تتبادل الشخصيات الوقوف تحتها: (مائير: وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمةً ما، بل تحرمها تحريماً.

جدعون: أبسلهم إبسالا.

موشي: اذبحهم ذبحاً.

الأم: ولا تعفُ عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً، جملاً وحماراً.

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائياً ما يسمى بالثقافة العربية التي سوف نبني حضارتنا على أنقاضها).[٤]

١- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص١٠.

٣- المصدر نفسه، ص١٢.

٤- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٢و١٣.

لقد أعرب الإسرائيليون عن أفكارهم وعن مخططاتهم العدوانية، وراحوا يرددون نصوصاً وأقوالاً توراتية عن قتل العرب و سحقهم، ومحاولة تحقيق حلم الدولة الإسرائيلية بالقضاء على العرب وثقافتهم وحضارتهم.

وبعد ترتيلة الافتتاح تتمحور المشاهد ضمن مقاطع متعددة تنضوي تحت سفرين متباعدين متقاربين؛ سفر الأحزان اليومية الذي ينقسم إلى سبعة مشاهد ويجسّد نضال الشعب الفلسطيني وأحزانه وانكساراته، ويحدد ردود أفعال أفراده حيال الاعتداءات الصهيونية. وسفر النبوءات الذي ينقسم أيضاً إلى تسعة مشاهد ويجسّد فيه عبث الشخصية اليهودية الإسرائيلية وحنقها وكرهها للعرب بتصرفاتها الفاتكة وتشرذمها وتفككها من خلال الفعل وردّ الفعل.

يتحدث ونوس في سفر الأحزان اليومية عن الهم العربي من خلال تجسيد شخصية الأم الفلسطينية الفارعة ودلال التي تمّ إلقاء القبض عليها بعد أن غُيّب زوجها إسماعيل في غياهب السجن، بينما تطالب الأم الفارعة ابنها محمد بأن يحجم عن العمل مع الصهاينة ويلتزم بالعمل مع أهلنا الفلسطينيين.

يحاول ونوس أن يبيّن همجية الصهاينة عن طريق الاعتقالات العشوائية فدلال التي عانت الأمرين واغتصبت على مرأى من زوجها إسماعيل المعتقل تدرك أن الأرض ضاقت على أهلها (أرضنا التي لا نملك فيها حتى أجسادنا)[١] وبعد أن تفتحت وتحررت من دلالها ومن سلبيتها وانزوائها تعلن أن أضيق من القبر إذا لم يزولوا. إما نحن وإما هم)[٢] وتنضم إلى صفوف الثوار وتناضل من أجل تحرير الأرض. أما إسماعيل فقد عُذّب بدوره حتى فقد رجولته فهو يقول بين الحين والآخر إن تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا وهمٌ وسراب، وإن حروباً تتلوها حروب لا بد أن تقوم حتى يحسم الصراع. لكن إسماعيل رضي بدولةٍ مشتركة تحت التعذيب؛ إذ يقول: (ومع هذا فإن الفلسطينيين يشحذون خيالهم كي يتصوروا دولةً كريمة تتسع لي ولك دولةً حقوقنا فيها متساوية، وحرياتنا مكفولة).[٣] ومع هذا فهو لا ينجو من سخطهم، ليعود في تابوتٍ مسمّرٍ، وما إن عاد حتى انفجر الغضب المحتقن في الصدور، وبدأت الصدامات. وترنحت الفارعة واستبسلت وقاومت، ووعى محمد الذي كان يحصل على قوت عيشه من العمل مع الإسرائيليين ما اقترفت يداه، وانضمّ إلى صفوف المقاومة بعد أن جرحت والدته في أثناء المقاومة.

١- المصدر نفسه، ص٥٩.

٢- المصدر نفسه، ص٦٠.

٣- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ٦٤.

لقد جسّدت هذه المشاهد معاناة الشعب الفلسطيني في كفاحه ونضاله فمنهم من استشهد، ومنهم من هاجر ورحل خارج البلاد، ومنهم من صمم على المقاومة حتى النصر.

وفي سّفر النبوءات يضيف ونوس إلى فضاء الجريمة والقتل والتدمير فضاءً جديداً هو فضاء الدكتور أبراهام منوحين الذي جعله يقتنع بعدالة القضية الفلسطينية و يؤيد حقّ الفلسطينيين في الدفاع عن أرضهم، والحفاظ على تاريخهم، وكأن هذا الفضاء قد وعى جريمة الصهاينة فأشار إلى خيانتها وشراستها وأضرارها التي انعكست سلباً على الشعب الفلسطيني وعلى الإسرائيليين، وفي هذه الأسّفار تتجسّد شخصية الأم الإسرائيلية التي تشبعت الأفكار التوراتية وراحت تلقنها لحفيدها الرضيع وهي تهدهد له، وتسقيه كره العرب مع الحليب الذي ترضعه إياه. وهناك شخصية راحيل التي انضمت في فضائها إلى فضاء الطبيب النفسي منوحين في اتجاهاتها المسالمة طلباً للراحة والاستقرار لذا فقد قررت الرحيل بعيداً عن أرض الفوضى والنبوءات، أما إسحاق فقد مرّ بمرحلة مخاضٍ عسيرة أجهضته ودمرته لأنه كشف شراسة تعامل والدته وصديقه جدعون ورئيسه في العمل بابا "مائير" لذا فقد تمّ التخلص منه لأنه في النهاية هو حشرة سامة لابد من القضاء عليها.

لكن عند التدقيق في نماذج الشخصيات المسرحية العربية والصهيونية، وعند معاينة البناء الفني لمسرحية الاغتصاب لاحظنا أن شخصيات ونوس في هذا العمل المسرحي قد أقيمت على أساس التقابل والتضاد بين جانبين متناقضين متضادين متوازيين متنافرين؛ الجانب الإسرائيلي والجانب العربي الفلسطيني، بطريقةٍ فنيةٍ محكمة. وهذا يقودنا إلى الحديث عن التقابل والتضاد في شخصيات المسرحية.

التقابل والتضاد بين الشخصيات العربية والشخصيات الصهيونية

تميّزت مسرحية الاغتصاب بالنضج الفني وأقيمت على أساس البناء الفني التسلسلي الذي يسير وفق أحداث الزمن؛ إذ تسير ألأحداث فيه سيراً حثيثاً ولا يتمّ استحضار أحداث من الماضي إلا لتسهم في دفع عجلة الزمن أو بهدف توضيح موقفٍ ما من أجل تغييره أو محاولة التفاعل معه. ومع تضخم الأحداث وتصاعد الصراع وتوتر الأزمة فإنّ الشخصيات تبدو متراصّة متطورة تدرك مواقعها جيداً تبحث عن حلول لأزماتٍ متصاعدة متواترة، شخصيات متناقضة في أهدافها متشابهة في مساراتها، ولتبيان ذلك فإننا سنلجأ إلى تسليط الضوء على الشخصية اليهودية وتحديد مواقعها والتفصيل في سلوكها وأهدافها، ونحاول أن نكشف عن عمق اتجاهها وشراستها عن طريق التركيز على التحركات

وعلى الفعل وردّ الفعل. ثم نجري مقارنة بينها وبين الشخصية العربية الفلسطينية عن طريق رسم جدولٍ يحدد اتجاه كلّ شخصيتين متقابلتين متناقضتين دون أن نغفل النوايا والسلوك:

شخصية إسحق بنحاس

يطالعنا إسحق في المقطع الثاني من سفر النبوءات وهو ضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، يعيش حالةً من الاستقرار في بيته بين أفراد أسرته، يعزف على الكمان الذي ورثه عن والده، مطيعٌ لوالدته، مهتمٌ بزوجته راحيل التي أحبّها أكثر من أي وقتٍ مضى. ومن خلال تبادله الغزل مع زوجته نكتشف أن ثمة معاناة تعكّر صفو حبّهما ومودتهما.

لعل الملاحظة الأولى التي يمكن أن نسجلها حول شخصية إسحق هي أنه لم يشارك بالحديث في ترتيلة الافتتاح، و لم يعرب عن أفكاره تحت الإضاءة الخافتة كما فعلت باقي الشخصيات الإسرائيلية، علماً بأنه كان يعمل ضابطاً في جهاز الأمن الإسرائيلي، مخلصاً في عمله يسعى إلى تلبية أوامر رئيسه في العمل (مائير) الأب الروحي الذي تكفل برعايته وضمن مستقبله بعد أن فقد والده وهو في العاشرة من عمره. لكن على ما يبدو فإن ونوس عرض في ترتيلة الافتتاح الشخصيات الثابتة التي حافظت على مواقعها لم تتغيّر و لم تتحور، أعلنت عن أفكارها وأخلصت لها في العمل المسرحي من بدايته إلى نهايته. لذا فإن إسحق لامكان له بينها لأنه شخصية متحولة متغيّرة؛ فقد رُبي تربية ذكورية توراتية، آمن بتلقينات أمه وبقصصها الملفقة عن داود وجالوت، شارك في تعذيب المناضلين العرب وأظهر مقدرة مقززة في فنون الشراسة والدناءة، إلا أنه بدا وكأنه شخصٌ يترع إلى السلم والهدوء وينبذ العنف والقسوة لأنه ربما يكون قد ورث ذلك عن والده، فهو لا يذكر من والده إلا السكينة والطمأنينة و تلك الآلة الموسيقية التي كان يعزف عليها، والطائرة الورقية التي كان يسعده بصناعتها، لقد خزّن في لا شعوره صورة مثلى لوالده إلا أن تلك الصورة كانت مغيّبة من قبل أمه فهو يريد أن يعرف سرّ هذا التعتيم فيحاور أمه بشأن والده قائلاً:

(إسحق: كنت دائماً تتحاشين الحديث عنه. أحياناً يخيل إليّ أن جوزيف بنحاس لم يوجد وأنه مجرد انطباع عابر من انطباعات الطفولة.

الأم: ذلك أفضل، لأنه ما كان يصلح قدوةً لابنه.

إسحق: هل كان سيئاً إلى هذا الحد؟ ....

إسحق: أذكر رجلاً دافئ النظرة يعزف على الكمان. كان المساء ملوناً، واللحن ينساب بين الألوان مثل جدولٍ عسلي. ....

إسحق: أذكر رجلاً يجلس على الأرض، وحوله أوراق وقصاصاتٍ ملونة. كان يصنع طائرةً ورقية لها ذنبٌ مدهش

الأم: نعم... كان يفتنه اللهو، وكل ما هو عقيم.

إسحق: أذكر الطائرة وفرحتي بها.[١]

إنه يعيش حالةً من التمزق الداخلي بين حنينه إلى طفولته التي وعاها بين أحضان والده وتربيته التي اكتسبها عن أمه المتسلطة التي تنكرت لزوجها وعابت عليه أفعاله المشينة، وخبأتها في سجن الذكريات كي لا يفتضح أمره لأنه لم يكن مخلصاً لعقيدتها، و لم يشاطرها حماسها للصهيونية مع أنه لم يكن ينتقدها كما يفعل بعض المتحذلقين والشيوعيين ــ على حدّ تعبيرها.[٢] ويشعر إسحق بالفجيعة عندما يعرف أن والده قد تمّ التخلص منه، لأنه كان ينصب العداء لكل ما تؤمن به الأم سارة ومائير؛ ينصب العداء للحركة الصهيونية والهجرة والوطن القوميّ وكان يجهر بذلك. وراحت الأم تجهر لابنها بحقيقة مقتله؛ إذ تقول:

(الأم:... في فترةٍ من الفترات أصابه ولعُ الدفاع عن العرب. كان يريد مناكدتنا. صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويتشدق بها أمامنا. قال فلان وقال علان. وكنت أحمر خجلاً، وأتميّز غيظاً وذات يوم سمانا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية، فأمسكه مائير من ياقته، وقال له بصوتٍ باتر.. ابلعه. فبلع لسانه وسكت. كان جباناً رغم ضوضائه.)[٣] ويموت بعدها سيد بنحاس إثر إصابته بمرض المرارة وكان موته مريحاً ومناسباً للسيدة سارة بنحاس ومائير.

والأغرب من ذلك أن إسحق يقتل على يد قاتل أبيه وبمباركة أمه وتأييدٍ منها؛ ذلك أنه عانى من عجزٍ جنسي و لم يكن يعرف له سبباً. فاقترحت عليه زوجه "راحيل" أن يذهب لمقابلة طبيبها النفسي "منوحين أبراهام" وفي أثناء الحديث الذي جرى بينهما يخبره الطبيب أن عجزه ناجم عن ردة فعل طبيعية على الممارسات التي ارتكبها وزملاءه في العمل بحقّ المعتقلين العرب، إلا أن هذا الكلام لا يقنع سيد بنحاس في البداية لأنه -كما يعتقد- ما كان يفعل إلا ما يمليه عليه واجبه تجاه وطنه فكيف يعاقب

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٥-٧٦.

٢- المصدر نفسه، ص٧٦.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٧٧.

على ذلك؟ وتزداد حالة التمزق والقلق التي يعاني منها بموت إسماعيل بين يديه تحت التعذيب عندها يعلن بصدق ودون مواربة على مسمعٍ من أمه: (إسحق: لم يكن حشرة. و لم يكن قمامة نرميها في المزبلة. كان رجلاً له عينان مروّعتان، ووجه تتكلم ملامحه وتصرخ. كان إنساناً. قبل أيام مات بين يدي. كابرت أمام الطبيب، ولكن ما الفائدة! لم تقنعني كل التبريرات. و لم تهدئني دروس الكراهية التي حفظناها. تستطيعين كإسرائيلية أن تحتقريني ولكن أقول لك دون مواربة. إن هذا فظيع، وإني أتقزز من نفسي. لا احتمل هذا العمل. ولا أريده)[1] لقد أيقن بعد أن أمره مائير بأن يحطم رجولة إسماعيل بأن عجزه الجنسي ناتجٌ عن عقابٍ داخلي كما قال له طبيب الأمراض النفسية، وقد صرّح بذلك بعد أن اغتصبت زوجته (راحيل) من قبل صديقه (جدعون) فقد شرح لزوجته عملية التعذيب التي سببت له عقاباً نفسياً إذ قال:

(إسحق: هناك مخربٌ عنيد لا يريد أن يعترف. وطلب مائير أن نضغط عليه بطريقةٍ مفزعة جئنا بزوجته، و.. حطّمنا رجولته.. إنه الآن في داخلي يعاقبني ويعوق رجولتي.. أو هناك إنسانٌ في داخلي يتولى عقابي.. إنسانٌ آخر..)[2] وتجدر الإشارة إلى أن ونوس قد أعطى العجز الناجم عن التعذيب لدى الجلاد مفهوم عقاب النفس على مستوى الفرد، ومفهوم العنة التاريخية على مستوى الجماعة الدينية اليهودية؛ إذ يقول إسحق لمائير: (لا.. لن أتوقف. أأنت تتحدث عن العنة.. أتظن أننا لا نرى عنّتك؟ تلك العنّة الفخمة..العنة التاريخية التي تتلألأ خلف أمتعة الترفع والعزلة والقسوة)[3]ولعل هذا التحول الذي طرأ على شخصية إسحق هو الذي جعل مائير يقضي عليه ويقصيه، وهنا يمكننا أن نرصد حول شخصية إسحق تحولات عدة؛ التحول الأول كان على الصعيد العضوي: عندما تحول من الحالة الذكورية إلى الرخاوة الأنثوية. والتحول الثاني كان على الصعيد النفسي: عندما تحول من إنسانٍ خصّام نزّاع إلى إنسانٍ يبحث عن الأمن والاستقرار، ومن إنسانٍ محبٍّ لدولة إسرائيل إلى إنسانٍ كارهٍ وحاقدٍ (يا إلهي.. يا إلهي.. إلى أيّ حضيضٍ نهوي.!)[4] ولعل هذه التحولات هي التي أفضت إلى التحول الأخير وهو الانتقال إلى ما بعد الحياة بفعل القتل وتصفية الحساب.

١- المصدر نفسه، ص٨٥-٨٦.

٢- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٨٥.

٣- المصدر نفسه، ص٩٩.

٤- المصدر نفسه، ص٨٧.

إنّ هذه التحولات والتغيّرات والمفاجآت في حياة إسحق وفي مسيرته العضوية والنفسية جعلتنا نضعه في خانةٍ واحدة مع شخصية المناضل إسماعيل لتشابههما في الأفعال بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين وبغض النظر عن الأهداف والغايات:

إسحق	إسماعيل
١- ضابط في الأمن الإسرائيلي سعى لتحقيق مجد إسرائيل.	١- مناضل ثوري سعى لتحرير فلسطين العربية واستعادة كرامتها .
٢- اسمه إسحق وفي القصّ الديني هو ابن إبراهيم عليه الصلاة والسلام.	٢- اسمه إسماعيل وفي القصّ الديني هو ابن إبراهيم عليه الصلاة والسلام.
٣- مات والده وهو في العاشرة من عمره.	٣- استشهد والده ورحل وهو ما زال طفلاً.
٤- أحبّ زوجه راحيل وراحيل شخصية منطورة متحولة	٤- أحبّ زوجه دلال ودلال شخصية منطورة متحولة.
٥- شكا من عجزٍ جنسي.	٥- خصي في سجون الاحتلال.
٦- اغتصبت زوجته من قبل صديقه جدعون.	٦- اغتصبت زوجته من قبل الصهاينة على مرأى من عينيه.
٧- انتهى نهاية مأساوية، وقتل على يد مائير بمباركة من أمه،لأنه أيقن شناعة الإرهاب الإسرائيلي	٧-انتهى نهاية مأساوية واستشهد على يد المحتلين على الرغم من إعلانه إمكانية التعايش والمواطنة.
٨- قتل في مكتب مائير.	٨- استشهد في غرفة التعذيب.

شخصية راحيل

وتمثل شخصية الأنثى اليهودية المثقفة، تعمل مدرسة، قتل خطيبها الذي أحبته وأخلصت له في مهمة عسكرية، راحت تتردد على عيادة إبراهام طبيب الأمراض النفسية للتخلص من الاكتئاب الذي أصابها وازداد سوءاً بعد وفاة أبيها، ثم تزوجت من إسحق الضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، أنجبت طفلاً إلا أن حماتها تكفلت بتربيته، وحرمتها حضانته، وحُرمت من ممارسة الحياة الزوجية لأن زوجها كان يعاني من عجزٍ جنسي.

قررت الارتحال إلى أمريكا حيث عمتها تقيم، وساعدها الدكتور أبراهام على تحقيق الفكرة ووقف إلى جانبها بعد مقتل زوجها على يد مائير. ومما يلاحظ أن لقاءها مع الطبيب كشف عن معاناتها ذلك أنها أصيبت

بصدمةٍ قوية أعقبها اكتئابٌ مفاجئ بعد نوبات من الاندفاع إثر فقدانها لخطيبها، وقد عمّق هذه المأساة فقدانها لوالدها؛ إذ انكفأت على نفسها وغرقت في متاهة المرض، وما إن التقت إسحق الذي كان يوحي لها بالثقة والطمأنينة حتى تزوجته:

(راحيل: ذات يوم كنت أجلس في هذه الحديقة. لاحظ إسحق أني أبكي، فاقترب مني. كان رجلاً مجرباً يوحي بالأمن والثقة. قال لي سأشفيك يا مريضتي الصغيرة، وبعد أيامٍ تزوجنا)[١]

وازداد شقاؤها عندما تكفلت أم إسحق بتربية ابنها، وراحت تنتقد تربيتها لطفلها، لأنها -نقصد الجدة- أرادت أن تربيه تربية ذكورية توراتية، وقد بدا ذلك عندما طالبت الجدة بأن تترفق بطفلها وهي تهدهد له في المهد، لأنه لا يحتمل تلك التعاليم المبثوثة على حدّ تعبيرها:

(راحيل: ترفقي بالطفل يا أماه. أذناه الغضتان لا تتحمّلان هذه العبارات)[٢]

وتصاعدت الأزمة وتعقدت في نفس (راحيل) عندما اغتصبت من قبل (جدعون) زميل زوجها بالعمل علماً بأنها ذهبت لزيارته في بيته بمحض إرادتها، وهو الذي طالما كان يمطرها بوابلٍ من الغزل المعسول على سماعة الهاتف عندما كان يتصل بزوجها (إسحق) للحديث معه، إلا أن راحيل اعترضت على عملية الاغتصاب واعتراضها لم يكن على العري والإجبار والإكراه، وإنما على الطريقة الفظة الشرسة التي مارس فيها جدعون الجنس معها فهي تقول:

(راحيل: كيف تستطيع أن تكون منحطاً وحقيراً إلى هذا الح ؟

جدعون: أرجوك لا تلعبي معي لعبة البراءة. كنت تعرفين جيداً ما أريده منك.

راحيل: وهل كنت أعرف أنك ستناله بهذه الطريقة ؟

جدعون: هذه الطريقة أو تلك..ما الفرق؟أعترف أني أفضل الخشونة في الحبّ)[٣]

وعرفت في بيت جدعون أن زوجها كان يشارك في تعذيب العربيات واغتصابهن في سجون الاحتلال، فعلى الرغم من أن زوجها كان يعاني من رخاوة أنثوية إلا أنه قد التزم فنوناً أخرى في التعذيب، يقول جدعون: (.. أتينا بزوجة أحد المعتقلين، وأقمنا حفلة صاخبة. لكن إسحق حاول أن يتفوق في القسوة. أمسك شفرةً وراح يشطب عانتها وثدييها.. ثم قطع حلمة نهدها الأيسر)[٤] و لم

---

١ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٢٣.

٢- المصدر نفسه، ص٢٥.

٣- المصدر نفسه، ص٦٩.

٤- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٧٢.

تخف راحيل على زوجها حقيقة الاغتصاب لكنها وإن اقنعت زوجها بدناءة صديقه، إلا أنها لم تستطع أن تقنع حماها التي أطلقت عليه زنى وربما تكون قد أصابت عندما قالت:

(الأم: الزنى شيء، والاغتصاب شيء آخر.

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد.

إسحق: يا إلهي... يا إلهي... إلى أي حضيضٍ نهوي.

الأم: زانية...)[1]

وأخيراً فجعت بمقتل زوجها فتعمقت مأساها، وازداد جرحها ، عندها قررت الرحيل. وقد شجعها الدكتور (منوحين) على اتخاذ القرار؛ إذ وجدت فيه الصديق الحقيقي، فتوافق الفكران واعتدلا، حاول أن يزرع في نفسها الأمل ويخرجها من أزمتها:

(الدكتور: لا ينبغي أن نيأس. انشري القصة على أوسع نطاق. لن نتواطأ معهم. ولن نسمح لهم بمصادرة المستقبل.

راحيل: أخيراً.. ربحت إنساناً وصديقاً.

الدكتور: اعتني بنفسك. "وتعانقه بانفعال وحميمية، ثم تحمل حقيبتها وتمضي")[2]

إن راحيل جسّدت شخصية الأنثى اليهودية المثقفة عرفت حقيقة الاغتصاب، وعرفت أن محاولة إبراز المشاعر الإنسانية في النظام الأمني الإسرائيلي جريمة لا تغتفر، ولعل إطلاق تسمية (راحيل) على هذه الشخصية قد يعبّر عن نفسيتها وسلوكها فهي بمعاناةٍ دائمة تنتقل من محنةٍ إلى محنة وهي شخصية متأزمة متطورة متحولة وتحولها بدا على صعيدين اثنين؛ من الخديعة إلى الحقيقة ومن التهميش إلى اتخاذ القرار.

وهكذا فقد استطاع ونوس أن يقدم نمطاً أنثوياً إنسانياً رافضاً للاضطهاد الصهيوني العنصري وعقلية التكفير واستباحة دم الفلسطينيين وجعله غير قادر على العيش تحت ظل العنف الإسرائيلي المدمر.

ومما يلاحظ أيضاً أن الاغتصاب لا ينسحب على العنوان فحسب بل يضيف إليه ونوس اغتصاب جدعون لجسد راحيل، ثم يمدّ الدلالة إلى اغتصاب الأرض والتاريخ بل إنه جعل لحفلات الاغتصاب نشوة دينية.[1]

١- المصدر نفسه، ص٨٧.

٢- المصدر نفسه، ص١٠٣.

وقد ترافقت هذه الحفلات مع تعذيب العربيات في سجون الاحتلال والتمثيل بأجسادهن كاستخدام الشفرة في تثليم الجسد أو كسر الأعضاء وقطعها.[٢]

إنّ هذه التحولات المتسارعة والمتتالية في حياة راحيل وفي مسيرتها النفسية جعلتنا نضعها في خانةٍ واحدة مع شخصية دلال المتطورة المتغيّرة لتشابههما في الأفعال بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين:

راحيل	دلال
١- هي زوجة إسحق الضابط في الأمن الإسرائيلي ٢- عانت من أزمةٍ نفسيةٍ حادة بسبب عمل زوجها. ٣- عانت من هجر زوجها لفراشها بسبب عجزه الجنسي. ٤- اقتنعت عن يأسٍ وعجزٍ لا بعدالة القضية الفلسطينية وإنما بضرورة الراحة والاستقرار. ٥- اغتصبت بشراسةٍ من قبل صديق زوجها جدعون. ٦- قررت الرحيل عن أرض الدمار والخراب لتتخلص من عذابات نفسها. ٧- قتل زوجها على يد الصهاينة بعد أن أدرك شناعة السلوك الإسرائيلي.	١- هي زوجة إسماعيل المجاهد. ٢- عانت من أزمةٍ نفسية حادة بسبب سرية عمل زوجها. ٣- عانت من هجرزوجها لفراشها بسبب اعتقاله ومن ثم خصيه ٤- اقتنعت عن يأسٍ بضرورة الانضمام إلى صفوف المقاومة بعد أن أدركت أن الأرض كالقبر لأنها ضيقة إذا لم يزولوا. ٥- اغتصبت عنوةً من قبل الإسرائيليين على مرأى من زوجها ٦- رحلت عن بيتها بعد أن وعت حقيقة الاستعمار وشناعته وانضمت إلى صفوف المقاومة. ٧- استشهد زوجها بيد المحتل على الرغم من أنه صرّح بإمكانية التعايش والمواطنة.

شخصية الأم سارة بنحاس

وقد ظهرت علاقتها برئيس ولدها إسحق المدعو "مائير" رئيس الأمن العسكري الإسرائيلي، الذي ظهر دوره جلياً من خلال غيرته على الكيان الصهيوني، ومحاولة الدفاع عنه مهما كلف الثمن من تضحيات؛ إذ وقفت الأم سارة إلى جانبه وأيدته في كل خطواته فهما يسيران في طريقٍ واحدٍ لهدفٍ

١- أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر ص١٦٩.

٢- المصدر نفسه.

واحدٍ هو الحفاظ على أمن إسرائيل وتفوقها مادياً وعسكرياً وقد تبيّنا ذلك من خلال الحديث الذي دار بينها وبين ابنها:

(إسحق: وضحي لي يا أماه... أي نوعٍ من العلاقة كانت تربطك بمائير؟

الأم: أحبّني كما أحبّ الرب إسرائيل، وأحببته كما يحبّ اليهودي المسيح كان حبنا صياماً ومكابدة. ......

الأم: إسرائيل ومجدها. نحن جيلٌ تعهّد أن يصحح تاريخاً طويلاً من الخطأ والآلام....)[1]

ظهرت الأم سارة في ترتيلة الافتتاح وأعربت عن تكوينها الأيديولوجي التوراتي العنصري الذي يسود دولة الاحتلال وكأنها باتت منذ اللحظات الأولى تشكّل رمزاً لبني إسرائيل؛ إذ بدت أحلامها التوسعية التي تمتدّ من النيل إلى الفرات، وأظهرت نزعتها الدموية السادية في علاقتها مع العرب؛ عندما طالبت بإقصائهم وتصفيتهم، ومما يلاحظ أنه منذ ظهورها الأول في أثناء الانتفاضة الفلسطينية عام /١٩٨٩/ تحولت إلى جندي يتصدر جهاز الأمن الإسرائيلي (مائير وجدعون وموشي ودافيد) وهي تبث فيهم روح العداء والكراهية، وتحضّهم على قتل العرب وإبادتهم وقد ساعدت الموضحات الإخراجية في الكشف عن تلك الشخصية العدوانية: (... مع الانفجارالأول تظهر الأم سارة بنحاس مفعمة الحماس والهياج، يتبعها ويتحلق حولها مائير وإسحق وجدعون وموشي ودافيد.. الانفجارات متواصلة.

الأم: كل مكانٍ تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم. من البريّة ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم.

الأم: ولا تعفُ عنهم. بل اقتل رجلاً وامرأة. طفلاً ورضيعاً. بقراً وغنماً جملاً وحماراً.)[2] وحاول ونوس إبراز ذهنية الأم التوراتية من خلال التركيز على أسطورة داود؛ إذ كانت تحكي لحفيدها قصة داود، وترددها على مسامعه وهو لم يزل في المهد صبياً:

(الأم:.. هل نكمل حكاية داود الجميل؟... ونظر جوليات داود فاستخف به... وقال جوليات لداود هلم فاجعل لحمك لطير السماء ووحش القفر... ولم يكن في يد داود سيف. فركض داود ووقف على الفلسطيني. وأخذ سيفه، وقطع به رأسه.)[3] الحقيقة إن الصورة المألوفة والمقارنة التوراتية

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٩- ٨٠.

٢- المصدر نفسه، ص١٢ و ١٣.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٢٥.

كما جسّدها الأم بين داود وجالوت لا يمكن أن تنطبق على إسرائيل وجيرانها العرب، ذلك أن الصهاينة قاموا بنشر تلك الأسطورة بهدف كسب تأييد الرأي العام العالمي من أجل أطماعهم التوسعية، كذلك فإن إسرائيل عبر حروبها مع العرب أظهرت تفوقاً في العدوانية . أضف إلى ذلك أن أحداث عام /١٩٨٢/ م في لبنان أسهمت في سقوط تلك الأسطورة التي تقول إن داود الشجاع العاجز محاطٌ بملايين العرب الذين يريدون الانتقام منه. وفوق هذا وذاك فإن العرب بالوقت الحاضر لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغ جالوت بسبب انقسامهم السياسي وضعفهم[1] وقد أصاب الرئيس الأمريكي الأسبق "**ريغان**" عندما قال خلال اجتماع مجلس الأمن القومي: (**لم تعد إسرائيل داود ولكنها جالوت**)[2]

اهتمت سارة بنحاس بتربية حفيدها وحاولت أن تعزله عن المؤثرات الأخرى لأنها أرادت أن تربيه تربية ذكورية توراتية تماماً كما ربت ولدها إسحق، لقد رفضت أن تدلعه والدته راحيل وتحادثه بصيغة الأنثى فهي تؤنبها بجفاف قائلةً:

(الأم: لا أحبّ أن تؤنثيه.

راحيل: أترى كيف تحرص الجدة على ذكورتك ؟...)

لقد آمنت بأهمية الحكاية التوراتية والنشيد التوراتي، ولعل هذين المصدرين قد أسهما في تكوين شخصية الجندي الإسرائيلي، وشكلا مصدراً ثراً في أدب الأطفال الإسرائيلي، وهذا ما أكده الشاعر محمود درويش عندما كتب مقالاً بعنوان (الجنود كانوا أطفالاً) قال فيه: (فإن أدب الأطفال أسهم في بناء شخصية الجندي الإسرائيلي ونفسيته ونظرته إلى العرب، فالجنود كانوا أطفالاً، وتربوا على هذا الأدب ذي الأهمية الحاسمة في تثقيف الطفل. والأقسى من ذلك أن الطفل لا يصطدم، عندما يشبّ بثقافةٍ تتناقض مع القيّم التي تربى عليها في هذا الجو المشحون بالشوفينية والعنصرية والعداء للعرب).[3]

وتحضّ زوجة ابنها "راحيل" على دعوة عمتها التي تعيش في أمريكا للمجيء إلى الأرض المحتلة والعيش فيها:

(راحيل: "تتناول الرسالة" غريب.. إنها من عمتي التي تعيش في أمريكا. منذ وفاة أبي لم تكتب لي.

١- الشريف ريجينا، الصهيونية غير اليهودية جذورها في التاريخ، ص ٢٨٢.

٢- المصدر نفسه، ص٢٨٣.

٣- درويش محمود، شيء عن وطني، ص ١٢٥.

الأم: خير لها أن تأتي وتعيش في وطنها بدلاً من الثرثرة عبر الرسائل)[١]

لقد انطلقت من فكر صهيوني يرى أن اليهود شعب وجماعة دينية ينبغي استقطابهم من أنحاء العالم كافة إلى دولة إسرائيل وهذا ما أكده (بن غوريون) عندما قال عن اليهود: (إنهم شعب وجماعة دينية في الوقت نفسه).[٢] ودعت تلك الأم الصهيونية إلى ضرورة التخلص من العرب وإبادتهم، وحرصت على تغليب الواجب التوراتي على العاطفة. وقد بدا ذلك من خلال حديثها مع ابنها إسحق عندما حدثته عن والده وكيف تمّت تصفيته لأنه لم يكن يؤمن بالعقيدة الصهيونية:

(إسحق: وعلام كان ينصب عداؤه.؟

الأم: على كل ما نؤمن به، الحركة الصهيونية، والهجرة، والوطن القومي.)[٣]

ومع هذه المكابدة فقد عاشت الأم سارة حالة حبٍّ عصابي عاقر. وقد استدللنا على ذلك من خلال حديثها مع ابنها إسحق عندما أشارت إلى أنها هجرت فراش زوجها وتعودت مع مائير لذة المكابدة والتسامي، وتعلقت روحها به فهو يمثل الأنموذج اليهودي الصهيوني:

(الأم: حين كنت أصغي إليه، كنت أحسّ أني في حضرة نبيّ. نفذ إيمانه إلى أعماق روحي. فبدأتُ أروّض جسدي، وأتعلم لذة المكابدة والتسامي.

الأم: ولكن حبّنا ظلّ حبّاً

إسحق: حبّ عصابي وعاقر

الأم: إنه الحبّ الذي بنى المعجزة.)[٤]

لقد سعى ونوس إلى إبراز شخصية الأم وتوضيحها لا من خلال الأحاديث ولغة الحوار فحسب، وإنما عن طريق التقنيات الإخراجية أيضاً تلك التقنيات التي دعّمت فكرتنا السابقة وأيّدت ما ورد آنفاً. فشخصية الأم شخصية متسلطة قادرة على الاستئثار والانتزاع وذلك من خلال استخدام تقنية الفعل. وقد بدا ذلك من الموضّحات الإخراجية: (تنتزع راحيل الطفل منه، وتتروي في ركنٍ قصيّ. تدخل الأم) (مقتربة من راحيل بخطواتٍ حاسمة) (تحاول راحيل التشبث بالولد. الأم تحاول انتزاعه من بين

١- ونوس، سعد الله، مسرحية الاغتصاب، ص ٢٦.

٢- المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص ٣٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص٧٧.

٤- المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص٨٠-٨١.

يديها) (فجأةً تتخلى عن الطفل بحركةٍ يائسة.. تحمله الأم وتمضي به)[١] أضف إلى ذلك أن الأم كانت تعيش بعد الافتتاحية في بيتها ولا تغادره أبداً إلا أن هذا لا يعني أنها كانت تعيش في فضاءٍ مكاني مغلق ذلك لأن هذا المكان قد انفتح على فضاءاتٍ أخرى بيّنتها الموضحات الإخراجية فسارة بنحاس كانت تمضي وقتها في غرفة الجلوس لا تغادرها إلا فيما ندر وبالقرب منها راديو يصلها بالعالم الخارجي ومجلة إسرائيلية: (...الأم تقرأ في مجلة وبحركةٍ آلية تمدّ يدها إلى راديو ترانسزستور)[٢] وهناك فضاءٌ مكاني آخر وهو الرسالة التي أرسلتها عمة راحيل من أمريكا والتي كانت دائماً في غرفة الجلوس وهذه إشارة من الكاتب إلى انفتاح إسرائيل على فضاءٍ مكاني أوسع هو الفضاء الأمريكي. أيضا كشفت الموضحات عن القلق النفسي الذي تعانيه، فمع التسلط والعناد فقد بدت قلقة (تهمّ بالذهاب، ثم تتوقف فجأةً)[٣] (تتردد لحظات، ثم تخرج)[٤] وهذا يدلّ على أن الأم تشعر بقلقٍ نفسي، فهي في حركةٍ دائبة، تتردد ثم تخرج، وهي دائمةُ التفكير.

و لم يغفل ونوس أن يوظف كعادته تقنية الاسم في إيضاح شخصية الأم؛ إذ جاء اسم سارة بنحاس متوافقاً كشخصية مع شخصية سارة زوج إبراهيم عليه الصلاة والسلام في بعض الجوانب؛ فمعنى سارة في اللغة العبرية الأميرة، وهي من علية القوم، وهي في التوراة أم إسحق وهي التي طلبت من زوجها أن يتزوج جاريتها هاجر ومن ثم أمرته أن يقصيها مع ولدها إسماعيل عندما شعرت بالغيرة على ولدها إسحق الذي أنجبته بعد كبر سنها[٥] إذن فهما آمرتان ومتسلطتان ومن سادة القوم.

إنّ مسيرة الأم سارة التي أخذت شكلاً واحداً في هذا العمل المسرحي جعلتنا نضعها في خانةٍ واحدة مع شخصية الأم الفلسطينية الفارعة لتشابههما في الأفعال عن طريق التناقض لا التوافق بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين وعن الغايات والأهداف:

١- المصدر نفسه، ص٨٣.

٢- المصدر نفسه، ص٧٤.

٣- المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص٢٧.

٤- المصدر نفسه، ص٢٨.

٥- مجموعة من المؤلفين، مادة سارة، قاموس الكتاب المقدس.

الأم الصهيونية	الأم العربية
١ - موسومة باسم سارة	**١** - موسومة باسم الفارعة
٢- تؤمن بثقافة الإبادة	٢- تؤمن بثقافة التوالد
٣- فقدت زوجها وصُفي لأنه حاول أن يدافع عن العرب	٣- فقدت زوجها لأنه استشهد من أجل الدفاع عن الوطن
٤- أحبت مائير الصهيوني حبّاً روحياً خالصاً.	٤- أحبّت الوطن حباً روحياً خالصاً واستبسلت من أجله.
٥- استأثرت بتربية حفيدها وحرصت على تربيته تربية توراتية ذكورية.	٥- تكفلت برعاية طفل فلسطيني لفقده والده وانشغال والدته وحفظته وصانته.
٦- لا هدف لها إلا القتل والتدمير	٦- لا همّ لها إلا التوعية والبناء والتحرير
٧- سعت إلى زرع تعاليم التوراة في نفس ولدها وحفيدها	٧- سعت إلى زرع الصبر والمصابرة في نفوس أبنائها
٨- حثت مائير على قتل ابنها لأنه ثمرة فاسدة.	٨- حثّت ابنها على العمل مع أبناء جلدته من العرب رغم سوءتعاملهم
٩- الفضاء الذي تعيش فيه منفتحٌ على فضاءاتٍ أخرى؛ الإعلام الصهيوني والفضاء الأمريكي.	٩- الفضاء الذي تعيش فيه منفتح على فضاءاتٍ أخرى؛ النصر أو الشهادة.

شخصية منوحين أبراهام: (الطبيب)

ومع هذا التقابل بالشخصيات التي أفصحت عن ذاتها عن طريق بثّ الأفكار حيناً وعن طريق الإشارة إلى المعتقدات، وعن طريق التحركات المرصودة بدقةٍ وإتقان، وعن طريق الموضّحات الإخراجية. بقي أمامنا الشخصية التي قد تكون الأهم عند ونوس لأنه خطط ليشكل معها ثنائية تشبه في آلية تركيبها ثنائية الشخصيات السابقة، فهي الشخصية الفاعلة التي لم يقابلها شخصية أخرى في العمل المسرحي؛ لذافقد حمّلها ونوس أفكاراً مهدت السبيل لتكون الشخصية المقابلة لشخصية المؤلف.

ظهرت شخصية الطبيب وتصدرت ترتيلة الافتتاح فكانت فاتحة العمل المسرحي، وكانت خاتمته عندما أعلنت عن أفكارها في سّفر الخاتمة وبثت آراءها عن طريق المحاورة ومحاولة الإقناع. وبين الترتيلة والخاتمة ظهرت في أربعة مقاطع بل في أربعة أسفارٍ من أسفار العمل، وقد حمّلها ونوس عبء روي الأحداث إلا أن هذا الراوي لم يكن حيادياً .

قدّم (أبراهام) في الافتتاحية وصفاً لمملكة الصهاينة، وأعلن أنه غير راضٍ عن تصرفاتهم، مستخدماً اللغة التي تتناسب مع موقعه كطبيب؛ فمصطلحاته استمدت من اختصاصه؛ إذ يقول: (هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كلّه مريض، والقلب بجملته سقيم. من أخمص القدم إلى الرأس لا صحّة فيه. بل كلومٌ وحبطٌ وجراحٌ طريّةٌ لم تعصب، و لم تُليّن بدهنٍ.)[١]

(أبراهام) هو شخصية يهودية مثقفة يعمل طبيباً للأمراض النفسية، يؤمن بأن الدولة الإسرائيلية غير قادرة على الاستمرار في الحياة، ويؤمن أيضاً بأن الجيل الذي أتى بعد جيل المؤسسين عاجزٌ وعقيم ومهترئ يعيش وهماً مؤدلجاً، وقد اتهمه اسحق بأنه يحاول أن يعرقل قيام دولة إسرائيل وازدهارها:

(اسحق: أنت تصرفني لأني أثير نفورك. ولكنك هلّا تساءلت عن سبب نفورك؟ هيا اعترف.. اعترف أنك كنت تجادلني وتقبّح عملي،... طبعاً أنت لست صهيونياً، وأنت تعيش في إسرائيل، و لم تفعل إلا عرقلة قيامها وازدهارها)[٢]

إنّ إبراهام يدرك أن الصهيونية ورطة للعرب ولليهود معاً، لذا فهو يرفضها ويحثُ على مقاومتها، إنه يدافع عن حرية الآخرين، ويدين الاعتداء عليهم؛ فقد وقف موقفاً معادياً من الاغتصاب؛ اغتصاب الأرض واغتصاب الجسد، فقد جهر برأيه إلى السيد إسحق بنحاس بشأن اغتصاب الأرض فقال: (إسمع يا سيد بنحاس. لا تظن أني أخاف من إعلان رأي. إن ولائي ليس للقانون بل للعدالة. وليس فيما تفعلونه أي عدلٍ. وليس في احتلال الأرض أيّ عدل...)[٣] ترى هل ما قاله الطبيب هو حقيقة أو هو حلمٌ وأمنية راودتا سعد الله ونوس فحولهما إلى واقعٍ ورقي؟ ربما...

أما بشان اغتصاب الجسد فقد استنكر حفلات التعذيب التي كانت تمارس بحق المناضلين العرب واغتصاب النساء العربيات، وأرجع الحالة المرضية التي أصابت إسحق إلى نوعٍ من عقاب النفس عبر محاولة لتدمير الذات عن طريق تبكيت الضمير. و عبّر عما بداخله -بعد تشخيص المرض- بصفته راوياً للحدث ومسهماً فيه؛ وذلك عندما خرج إسحق من العيادة وخيّم الصمت عليه للحظات فبدا مجهداً وحزيناً ثم قال: (وقال الربّ اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد. جاء يطلب معونتي و لم أستطع أن أقدم له أيّ عون. حين روى لي ما فعلوه شعرت بالاعتلال،

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٥٦.

وبما يشبه التورط. كان يجري معه شاهداً على تاريخنا. على تاريخه وتاريخي... ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصّه وتخصّ علم الأخلاق. بل كان حدثاً له مغزاه وأثره على تاريخنا جميعاً)[1]

حاول ونوس أن يدعم موقف الطبيب ويؤيد آراءه بل ويصادقها عبر محاولةٍ للتأكيد بأن الصهيونية غير اليهودية وذلك من خلال تلميحه إلى شخصياتٍ يهودية وجدت في التاريخ كانت مناوئة للصهيونية أمثال:

(منوحين وجوليوس كاهن وإنشتاين ودويشتر).[2] ليثبت أن ما أثاره ليس وهماً وإنما حقيقة ملموسة.

وأشار إلى أن عامل الدين عامل غير مساعد لحلّ قضية استتراف الصهاينة للدم الفلسطيني، ورأى أن الحوار الثقافي الخالص الذي لا تشوبه الشوائب الصهيونية العنصرية الذي يخلو من ردات الفعل الدينية المتطرفة هو الطريق الوحيد المناسب لحياة جديدة مغايرة.

لذا فقد أفصح ونوس عن فرص التفاهم بين الفلسطينيين والإسرائيليين بين العرب وإسرائيل التي أمعنت في العنف والقتل والتدمير، وسلكت أساليب العنف والإرهاب. فالمشكلة كما يرى مزدوجة ومعقدة (وأن الخروج منها يقتضي نضالاً صعباً ومركباً)[3]

أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن نساوي بين الدين اليهودي والدين الإسلامي ذلك أن رؤيا الدين التوراتي للآخر غير اليهودي تختلف عن رؤيا الدين الإسلامي لليهودي فرؤيا الدين اليهودي -كما ورد في التلمود- يقوم على فكرٍ تكفيري يحثّ على فعلٍ إجرامي دموي يدعو إلى الاقصاء والتدمير، وهذا ما كانت تلقنه الأم لحفيدها عندما كانت تهدهد له وهي تقول: (و لم يكن في يد داود سيف فركض داود ووقف على الفلسطيني وأخذ سيفه وقطع به رأسه) أضف إلى ذلك ما كانت تجهر به وهي تحرّض الجنود الصهاينة على قتل الفلسطيني ومحاولة التخلص منه (ولا تعفُ عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً جملاً وحماراً). وأين هذا من الدين الإسلامي الذي لم يحضّ على القتل والتدمير أو الإقصاء من دون سببٍ يذكر؟. فالمتتبع لتاريخ العرب والمسلمين في تعاملهم مع اليهود يشهد ذلك بوضوح ولعل خير دليلٍ ماورد ذكره في القرآن الكريم عن اليهود في مواضع متعددة؛ إذ لم يدعُ إلى

١- المصدر نفسه، ص٥٦-٥٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٦.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص١٠٧.

استباحة اليهودي وهدر دمه[1] لكن ما حدث في فلسطين العربية المحتلة وما يحدث ليس إلا ردة فعلٍ طبيعية ضد الأطماع الصهيونية، فمحاربة الاستعمار الصهيوني إنما هدفه ردّ الظلم والعدوان، ومحاولة استرداد الأرض العربية المغتصبة.

لقد جعل ونوس شخصية الدكتور شخصية إنسانية، تمردت على سياسة الإرهاب الإسرائيلي، ودعت إلى السلام وتعاطفت مع الفلسطينيين وقد تبدى ذلك من خلال الأحاديث الآتية:

(الدكتور: ويلٌ لي يا أمي لأنك ولدتني إنسانٌ خصّامٌ ونزّاع للأرض كلّها، لم تزرعي في قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار. كيف ينسى المرء تلك الرهبة المليئة بالبغضاء التي تغذّي بها طفلاً! وحين يكبر كيف ينقذ روحه من الاعتلال، أو يتفادى القسوة والعدوان! دفعتُ الكثير من الوقت والعناء كي أتخلص من غذاء طفولتي...)[2] وفي موضع آخر يقول: (... في تربيتنا الصهونية يعلّموننا الكراهية بصورةٍ دؤوبة، ولكنهم لا يبالون بالحدود التي يمكن أن تتحملها بنيتنا الإنسانية. إن الكراهية المطلقة هي الحد الذي يمكن أن يسوّغ كلّ شيء...)[3] وفي سفر الخاتمة يقتنع ونوس بأن هناك يهوداً رفضوا الصهيونية وقاوموها؛ إذ يقول في:

(سعدالله: بل مؤكد. إذا لم يوجد أمثالك يصبح التاريخ أفقاً مظلماً).[4]

وهكذا فقد استطاع ونوس أن يقدّم نمطاً جديداً من شخصية اليهودي ورسمها بحريةٍ وإتقانٍ، فهو لم يكتف بتحديد معالمها عن طريق الحوار المدعّم بالموضحات الإخراجية وبالمهنة السامية التي جعله يمتهنها، وإنما أيضاً بتوظيف الاسم (أبراهام) الذي يستدعي إلى الأذهان مباشرةً صورة النبي إبراهيم عليه السلام والد إسماعيل وإسحق، ترى ألا يشير ذلك إلى أن ونوس أراد أن يقول إن اليهود والعرب هم أبناء عمٍ لكن الحركة الصهيونية هي التي أضلّت وهدّمت وفجرت العدوان؟. فالمتتبع للعمل المسرحي يرى أن أبراهام يقول بصفته راوياً: (جعلوا كرمي خراباً خراباً ينتحب إليّ. قد خربت الأرض لأنه لا إنسان يتأمل في قلبه)[5] "والمقصود بالكرم الأرض، والكرم ينتج ثماراً والثمار هي العنب. ومن خلال تسليط الضوء على قول الطبيب نصل إلى نتيجةٍ مفادها أن أرض إبراهيم قد

١- عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص ٨٨٢.

٢- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٣٩.

٣- المصدر نفسه، ص٥٤.

٤- المصدر نفسه، ص١٠٤.

٥- المصدر نفسه، ص٦٢.

خرّبت، وأين هي أرض إبراهيم؟ وتناحرت ثمارها واقتتلت، وثمارها هي ذرية إبراهيم عليه. لكن قد فات ونوس أن إبراهيم عليه السلام لم يكن يهودياً ولا نصرانياً وإنما كان حنيفاً مسلماً كما ورد في الآية الكريمة: «ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين» (آل عمران/٦٧)

تقانة العنوان

ولعل سعد الله ونوس عندما أراد أن يقدّم فكرةً جديدةً بشأن الصراع العربي الإسرائيلي، لم يكتف بحشد الطاقات التشخيصية الحوارية وغير الحوارية في هذا العمل المسرحي، وإنما استخدم أيضاً تقنية العنوان ولا نقصد بذلك العنوان الرئيس الذي هو مفتاح النص فحسب وإنما نقصد أيضاً العناوين الفرعية التي اتخذت تسمية واحدة بشقها الأول وتنوعت في الإضافة.

أولاً: العنوان الرئيس: (الاغتصاب) جاء من الفعل غصب يغصب غصباً واغتصاباً وورد في لسان العرب "مادة غصب": (الغصب: أخذ الشيء ظلماً.. واغتصبه، فهو غاصب، وغصبه على الشيء قهره،... وفي الحديث: أنه غصبها نفسها: أراد أنه واقعها كرهاً، فاستعاره للجماع)[١] وتحمل هذه اللفظة في طياها مدلولاتٍ متعددة منها القهر والإكراه والظلم والعدوان (ويعكس " الاغتصاب " فعلاً يتمّ إنجازه بين قوتين غير متكافئتين من حيث القوة والبطش، ليعكس البربرية في السلوك الإنساني، سواءٌ أتمّت ممارسته على صعيد جماعةٍ لجماعةٍ أخرى، أم على الصعيد الفردي)[٢] ومما يلاحظ أن المسرحية قد جسّدت فعل الاغتصاب على صعيدين؛ على صعيد اغتصاب الأرض، وعلى صعيد اغتصاب الجسد. وهنا نستطيع أن نقول إن العنوان قد وفّى بالغرض وعبّر عن المضمون وشرحه وعمّق المأساة، فأصبح بنية دالة مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة.

ثانياً: العناوين الفرعية: قد يتساءل سائلٌ ترى كيف أطلق ونوس عنواناً واحداً أو لنقل تسميةً واحدة على المشاهد المسرحية كافة علماً بأنها جسّدت ماهو فلسطيني وما هو إسرائيلي، وإن ميّز في الإضافة فأطلق على الحالة الفلسطينية "سّفر الأحزان اليومية" وعلى الحالة الإسرائيلية " سّفر النبوءات"؟

١ – ابن منظور، لسان العرب، مادة غصب.

٢ – حسين خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، ص٤٥٩.

في الإجابة نقول: (السّفر، بالكسر: الكتاب، وقيل: هو الكتاب الكبير، وقيل: هو جزءٌ من التوراة والجمع أسفارٌ... و قوله عزّ وجلّ " كمثل الحمار يحمل أسّفاراً" -في معرض حديثه عن اليهود-.. وقال الزجاج في الأسفار: الكتب الكبار واحدها سفرٌ... وقال الزجاج قيل للكاتب سافرٌ، وللكتاب سفرٌ: لأن معناه أنه يبيّن الشيء ويوضّحه)[1]

لذا فإن ونوس عندما أطلق هذه التسمية و لم يفرّق بين عربي وإسرائيلي لأنه لم يُرد الإشارة إلى التوراة فحسب وإنما أراد المعنى الذي أثاره الزّجاج وهو الإيضاح والبيان لأنه بيّن الفروقات بين الفكر الصهيوني والفكر اليهودي، وطرح فكرة المواطنة والمعايشة، وقدّم أشياء أخرى لم نعهدها من قبل على الصعيدين العربي والإسرائيلي. وإضافة كلمة النبوءة على المقاطع الخاصة بالحديث عن اليهود لها تفسير آخر؛ ذلك أن ونوس لم يقل سّفر الأخبار مع أن هذه التسمية تتماشى مع تبيانه وإيضاحه أكثر من النبوءة لأن الخبر: راويه صادق حتماً. أما النبأ: فإن راويه قد يكون صادقاً وقد لا يكون، ومن هنا جاءت الآية الكريمة:

«يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبإٍ فتبينوا...» ذلك لأن ونوس أراد أن يقدّم وجهة نظرٍ خاصة به عن الصراع العربي الإسرائيلي. ويؤيدها بالأدلة والبراهين، فكتب هذا النص المسرحي. ولك أيّها المتلقي الخيار في أن تصدق ذلك أو لا تصدقه، عندها ما عليك إلا أن تبحث عن حلولٍ أخرى وكتاباتٍ أخرى تؤيد فيها وجهة نظرك الخاصة بك.

الخاتمة

مما تقدّم نلاحظ أن سعد الله ونوس قدّم عملاً مسرحياً قوياً ومتماسكاً على صعيد البناء الفني، وعلى صعيد المضمون. وحاول من خلال حرصه على إتمام مسيرته المسرحية التي بدأها بعد نكسة حزيران عام /١٩٦٧/ في تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته العربية أن يلتزم باتجاهات التأصيل كافة فهو:[2]

أولاً: التزم بالواقع العربي السياسي والاجتماعي، وارتبط به، وعبّر عنه، ذلك الواقع الذي تبدى من خلال الحديث عن القضية الجوهرية التي شغلت العالم العربي وهي قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وأيقن أن مشكلة الشعب الفلسطيني الكادح لا تكمن في الاحتلال والاغتصاب فحسب بل تكمن في

١- ابن منظور، لسان العرب، مادة سفر.

٢- حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص ١٩٥- ٢٤٨.

طبقةٍ اجتماعية رأسمالية وجدت في المجتمع الفلسطيني لا همّ لها إلا مصالحها الشخصية، وتكمن في الطبقة الصهيونية الرأسمالية العنصرية التي تغتصب العربي واليهودي على حدٍّ سواء، ورأى أن الخروج من تلك الأزمة يكمن في اجتثاث الطبقة الرأسمالية في المجتمعين الفلسطيني واليهودي وإقصاء الصهيونية.

ثانياً: استلهم التراث العربي، واستقى منه، بهدف ربط الحاضر بالماضي وتحقيق خاصية التفاعل بين المسرح والمتلقي ، لذا فقد قام بتوظيف التراث الشعبي المتمثل في المثل الشعبي والأغنية الشعبية وبعض المعتقدات الشعبية التي ظهرت في الجانب الفلسطيني.

ثالثاً: تأثر بالمسرح الغربي وتحديداً مسرح بريخت في نهجه التسييسي ونهجه التعليمي عندما وضع لكلّ مشهدٍ عنواناً عبّر عن مضمون الحدث وعمقه، وعندما اعتمد على أسلوب الصدمة عندما أثار ما هو جديد في تطورات الصراع مع المحتل، واستخدم في التقنيات الفنية أسلوب بريخت عندما وظّف شخصية الراوي وعندما حطم الجدار الرابع وجعل الراوي يتوجه بالحديث إلى الجمهور مباشرةً.

وأخيراً استطاع ونوس أن يقدم نمطاً جديداً من أنماط الشخصية اليهودية نمطاً مثقفاً رافضاً للاضطهاد الصهيوني العنصري التي تمثلت في شخصيتي: (أبراهام منوحي) و (راحيل) هذا النمط إمّا أن يلعن الساعة التي ولدته فيها أمه ، أو أنه غير قادر على العيش في بلد الفوضى والدمار لذا فإنه يسعى إلى الهجرة وترك الأرض.

وبالمقابل قدّم نمط الشخصية اليهودية الصهيونية التي ما زالت تعيش في دولة إسرائيل وتتمثل في شخصية (الأم سارة و مائير و إسحق و جدعون).

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

١. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط، مادة سفر.

٢. أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٢.

٣. حسين، خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٧.

٤. حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

٥. درويش، محمود، شيء عن وطني، بيروت: دار العودة، ١٩٧١.

٦. رزوق، أسعد، التلمود والصهيونية، سلسلة كتب فلسطينية ٣١، منظمة التحرير الفلسطينية، مصر: مركز الأبحاث، ١٩٧٠.

٧. الشريف، ريجينا، تر: أحمد عبدالله عبد العزيز،الصهيونية غير اليهودية جذورها في التاريخ، عا لم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، العدد ٩٦، ربيع الأول ١٤٠٦، ديسمبر، ك١ ١٩٨٥.

٨. عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، بحاشية المصحف الشريف، القرآن الكريم.

٩. عرب محمد، الشخصية الصهيونية -ملامحها في الرواية الغربية وجذورها التوراتية- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣.

١٠.عوض، رمسيس، شكسبير واليهود، سينا للنشر، لندن، بيروت، القاهرة، ١٩٩٩.

١١. غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥.

١٢. مجموعة من المؤلفين، مادة سارة، قاموس الكتاب المقدس، بيروت: مكتبة المشعل، ١٩٨١.

١٣. المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، الكويت: مطابع الكويت، ١٩٨٣.

١٤. ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.

القصة القصيرة العمانية المعاصرة (الريادة والتأصيل)

الدكتور محمد مروشية*

الملخص

يأخذ هذا البحث على عاتقه تقديم القصة العمانية المعاصرة، بدءاً من مرحلة البدايات، مروراً بمرحلة التكوين، وانتهاء بالتجريب والتحديث في حركة القص العماني، ويتطرق هذا البحث أيضاً إلى الملامح الفنية والفكرية للقصة، ورصد المتغيرات التي طرأت عليها من خلال تجارب قصصية لكتاب يمثلون حركة القصة العمانية في مراحلها كافة.

وقد حاولت من خلال هذا البحث الانفتاح على التجربة القصصية العمانية، ليتعرف القارئ إلى ملامح القصة العمانية الحديثة.

وهذه الدراسة لا تقيد نفسها بمنهج معين، وإنما تحاول الاستعانة بما يفيدها من مناهج البحث الأدبي، ولا سيما التاريخي، رغبة في رصد التحولات التي استجدت على حركة القصة العمانية في العصر الحديث.

كلمات مفتاحية: الريادة، التأصيل، القصة العمانية المعاصرة.

المقدمة

يبدو من الوهلة الأولى أن القصة القصيرة في عمان فن ما يزال يشق طريقه في ظروف مليئة بالتحديات، فرضتها هيمنة الشعر على الحياة الثقافية، بوصفه فناً أكثر التصاقاً بالبيئة العمانية.

في هذه البيئة العمانية المحافظة على الأصول التراثية التقليدية يحاول عدد من الكتّاب تجاوز هذه المحظورات، وإفساح المجال لأشكال إبداعية جديدة، تشق طريقها في لجة تحديات صاخبة، وقد برزت القصة العمانية بوصفها نوعاً أدبياً جديداً، يحاول رواده -بالوسائل كافة- انتزاع الاعتراف الشعبي، بأن القصة لا تقل أهمية عن الشعر، وأنها قادرة على تلبية متطلبات الجماعة الإنسانية، والتعبير عن همومها الفكرية والاجتماعية والإنسانية.

وثمة أسباب أدت إلى عدم الاهتمام بالقصة، ترتبط بظروف العصر، وأحوال المجتمع والمرحلة التاريخية التي يمر بها. فطبيعة المجتمع العماني لا تساعد كثيراً على تفتح شخصية الأديب، وازدهار الأدب

* مدرس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تشرين، اللاذقية — سورية.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

والفكر، بسبب التقوقع داخل التراث، ومقاومة رياح التغيير، وهذا ما أدى إلى انحدار في الأدب، شل طاقة الإبداع وعطّل عملية الخلق الأدبي، وثمة سبب آخر حال دون ازدهار الفن القصصي في عمان، يمكن أن نرجعه إلى أن غالبية العمانيين ينظرون إلى القصة نظرة استهانة، ووقفوا منها موقف العداوة الصريح، وربما كان هناك عنصر آخر "هو غموض مفهوم القصة لدى رواد هذا الفن"[١].

كان على عمان أن تنتظر فترة ليست قصيرة، حتى يتهيأ لها المناخ الملائم، ليتمكن الكتاب من خلق أنماط أدبية جديدة في المجتمع العماني، وكانت عمان على موعد مع الفجر في أعقاب النهضة العمانية عام ألف وتسعمئة وسبعين، هذه النهضة التي رفعت راية التقدم والنهوض في الحقول المعرفية كافة، وولدت القصة القصيرة العمانية نتيجة حتمية للتحولات الجديدة في المجتمع.

سيرورة تاريخية

نشير إلى أن القصة في هذه المرحلة، تأثرت في بعض ملامحها بمناخ القصص القديم، وكانت ترمي إلى تصوير متناقضات الواقع العماني كلها، والدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي، والحض على مكارم الأخلاق، وكان من جراء اعتماد قصة البدايات على الواقع المباشر، اهتمام كتابها بافتعال الحوادث والأخبار، وتدخلهم المباشر والسافر، معقبين ومبينين وجهة نظرهم، وهذا ما أدى إلى أن تتسم القصة بالإطناب وكثرة الوصف وذكر الدقائق والجزئيات، بصورة اضطربت معها أجزاء القصة، وانحرفت فيها خطوط الفكرة الرئيسة أو الحدث الرئيس، وهذا الانحراف أدى إلى قطيعة بين لحظة وأخرى، وإلى تشويش الوحدة المطلوبة في القصة.

يعد عبد الله الطائي أول الرعيل الذي حاول كتابة القصة القصيرة في عمان، استمد مواد قصصه من الواقع العماني الضيق، ثم نراه ينتقل في بعض قصصه إلى الواقع العربي، وما يعتريه من مشكلات مصيرية كالقضية الفلسطينية. وتعد مجموعته القصصية (المغلغل)[٢] أول مجموعة قصصية عمانية برزت إلى النور، وقد نشرت قصص هذه المجموعة في المجلات العربية في الستينات وأوائل السبعينات، و لم تنشر بين دفتي كتاب إلا بعد وفاة الطائي، تتكون هذه المجموعة من أربع قصص قصيرة، تدور الأولى حول الأوضاع المختلفة في عمان قبل النهضة، أما القصص الثلاث الأُخر، فتتناول أوضاع الفلسطينيين بين المهجر والأرض. سمى الطائي القصة الأولى (المغلغل)، وأطلق على القصة الثانية (دوار جامع

١ – ابن ذريل عدنان، أدب القصة في سورية، ص٢٧.

١ – الطائي عبد الله، المغلغل.

الحسين)، أما القصتان الباقيتان فقد تركتا من دون عنوان، وقد وضع الناشر اسم بطل إحدى القصتين الأخريين عنواناً لها، وهو (عبد السميع)، أما القصة الأخيرة فسميت (مأساة صبيحة) نسبة إلى بطلة القصة. وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة، والفن الروائي كما تمثله رواياته (ملائكة الجبل الأخضر)، و (الشراع الكبير)، لأدركنا أن الطائي كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة"[١]، وقصص الطائي في هذه المجموعة تفتقر إلى تقنيات القصة الحديثة، فهي تمور بحشد هائل من التفاصيل التي تتنافى مع فن القصة القصيرة.

بعد محاولة الطائي نشر الشاعر محمود الخصيبي مجموعته القصصية (قلب للبيع)[٢]. تتكون هذه المجموعة من اثنتي عشرة قصة تضم القصص الآتية: (قلب للبيع)، و (الطبيب الجديد)، و (بزغ الفجر)، و (الزوجة الأولى)، و (أحلام تتبخر)، و (سعاد)، و (تضحية طفل)، و(رؤيا)، و (شوب النبق)، و (الغول)، و (بنت الحطاب)، و(اطمأنت القلوب)، وقصصها لم تكتمل شروطها الفنية، وهي أقرب ما تكون إلى الحكاية الشعبية، أما مفهوم القصة القصيرة الذي يتكئ على حدث وحيد، وتكثيف اللغة والحوار الداخلي، وكسر الفواصل المكانية والزمانية، فهو غائب عن هذه المجموعة. يقول في قصة (قلب للبيع): "قد تدهش أيها القارئ الكريم عندما تعلم أن هناك من يعرض قلبه للبيع، فقد يبيع الإنسان متاعه نتيجة الفقر، أو قد يبيع أخلاقه مقابل حفنة من المال، كما قد يبيع ضميره إذا فقد السيطرة عليه، أما أن يبيع قلبه فهذا حقاً أمر عجيب، لا شك أنها بدعة من البدع التي حفل فيها القرن العشرون، هكذا أجابني صديقي عندما عرضت عليه فكرة طرح قلبي للبيع"[٣].

"يبدو أن الخصيبي يمتلك الفكرة القصصية، ولكنه لم يستطع أن يحولها إلى قصة ذات عناصر فنية واضحة، فهو يمتلك معظم العناصر القصصية، نحو: الحدث القصصي، والحوار، والشخصيات، لكن تنقصه الخبرة الكافية لكتابة قصة قصيرة مكتملة الأحداث والعناصر"[٤].

الانطلاقة في القصة العمانية

٢- يوسف الشاروني، في الأدب العماني الحديث، ص١٨.

١- الخصيبي محمود، قلب للبيع.

٢- المصدر نفسه، ص١٦.

٣- الموسى شُبّر، القصة القصيرة في عمان،ص٣٤-٣٥.

حاول كتّاب القصة في هذه المرحلة إيجاد قصة عمانية تتوافر فيها العناصر الفنية والشكل القصصي المتميز، وتتمكن من التعبير عن أحوال المجتمع، وتسجل التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي أخذت تبدل واقع المجتمع العماني شيئاً فشيئاً، كما أرادوا أن تفصح عن مواقعهم الشخصية من حركة المجتمع الجديد، وتبرز صلتهم بواقعهم، وتعبر عن نزعاتهم الذاتية، لكن مع ذلك، لم تتبلور في هذه المرحلة اتجاهات فنية واضحة المعالم، قادرة على تلبية التطلعات الطموحة للإنسان العماني، لأن ولادتها حديثة العهد فلم تتعمق جذورها بعد، وهي بالتالي عاجزة عن القيام بهذا العبء ومقصرة عن اللحاق بما وصلت إليه، في مصر وبلاد الشام والمغرب العربي.

تمثل قصص أحمد بلال نقطة الانطلاقة الفنية في القصة العمانية، وقد نشر مجموعته القصصية الأولى (سور المنايا)[١]، وفي هذه القصة التي تحمل عنوان المجموعة حدد لنا القاص زمان أحداثها، حين قال في بدايتها: إنها وقعت في الستينات من القرن الماضي، ثم حدد لنا مكانها، فذكر أنه مسقط، والسور كان سوراً واقعياً حول مسقط في الستينات من القرن المنصرم، حتى عام ١٩٧٠ م. "استطاع الكاتب أن يشحن هذا السور بالرمز، فهو سور يحجز الأم عن العلاج والشفاء، وهي في طريقها إلى المشفى الوحيد الموجود في عمان داخل أسوار مسقط، لأنها تصل مع ابنها ساعة الغروب حين تغلق المدينة سورها"[٢] "لكنه سور يحجب أيضاً العمانيين عن المشاركة في حضارة القرن العشرين، ويكون شاهداً على الظلام الدامس الذي يغلف عمان"[٣].

في قصة (المرابي) نجد أن شخصية المرابي تستغل ضعف الناس وحاجتهم الشديدة للمال، فيفرض عليهم شروطه القاسية، ويستغل حاجتهم للمال "وما إن فتح أبو سا لم عينيه في اليوم التالي حتى وجد تلك الأرض التي كانت تجود عليه قد جرفتها السيول... وأخذ عقله المضني يفكر كي يتدبر أمراً ليعيد الحياة إلى ذلك الحقل وبيته، فاهتدى إلى راشد، واقترض منه مبلغ (٥٠٠) ريال مقابل بيعه تلك الأرض العارية... وأخذ يكدح من جديد ليعيد الحياة إلى مزرعته تحت الشمس المحرقة حتى أنهكت الأيام قواه... وطرق ذات يوم بابه وأبدى له عن أسفه لعدم استطاعته توفير الديون المستحقة، ولكن راشد تظاهر بعدم المبالاة بتلك الفوائد المستحقة... ودب المرض في بدنه، وأخيراً صعدت روحه إلى

١- بلال أحمد، سور المنايا.

٢- المصدر نفسه، ص١٦.

٣- خليف عبد الستار، جريدة الوطن العمانية.

بارئها، وما زال القوم في مجلس العزاء حتى ظهرت النفس التواقة إلى الخبث تطالب بحقها المزعوم البالغ (٢٠٠٠) ريالاً"[١].

ونلاحظ أن شخصية راشد هي شخصية المرابي الذي يسعى إلى زيادة أمواله عن طريق الربا، وعن طريق استغلال حاجة الناس الماسة للنقود، وبالتالي فهو يفرض عليهم شروطه المنافية للإنسانية، ويستولي على ممتلكاتهم، ولهذه الشخصية المتسلطة وجود واقعي في حياة المجتمع العماني.

وأصدر الكاتب بعد ذلك مجموعتين قصصيتين، هما: (وأخرجت الأرض)[٢]، و (لا يا غريب)[٣].

"تعد هذه المجموعات القصصية الثلاث خطوة أقرب -إلى حد ما- من القصة القصيرة، وإن غلب على كثير من قصصها سمات البدائية الفنية، من أبرزها: الشخصيات المسطحة، والأسلوب التقليدي التقريري أو الخبري، كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي، ونراه أيضاً يلجأ إلى استخدام الألفاظ المجهورة، حتى أن أسلوب بعض القصص، أقرب ما يكون إلى أسلوب المقامات، مثل: القصة التي تحمل عنوان (الانتظار)"[٤].

كما أن الحوار غير نابع من الشخصيات، فالمؤلف هو الذي يتكلم على لسانها، فمثلاً الأم الريفية في قصة (جريمة تحت الماء) تقول لابنها في الهاتف: "إن صوتك وكلماتك يشبه صوت العاشق القادم من بركة مسحورة من ممالك الأساطير"[٥].

ونرى أن الرومانسية تغلف معظم قصص الكاتب، ولا يستطيع الانعتاق منها، بل نرى أن هذا الإغراق الرومانسي دون داع في معظم الأحيان مثل الولع بإيراد الكلمات الجميلة بذاتها مما يدفع الكاتب إلى أن يورد من الصفات ما لا يريد، وأن يضخم الموقف في كثير من الحالات أكثر مما ينبغي.

ويعد الأسلوب القصصي عند عبد الله الكلباني، الذي نشر مجموعته القصصية الأولى (صراع مع الأمواج)[٦]، قريباً إلى حد كبير من تجربة أحمد بلال، يغوص إلى أعماق المجتمع العماني ما بعد عهدين: العهد القديم، والعهد الجديد، ويصور أثر النهضة في شخصياته، التي غالباً ما تكون إما بيضاء وإما سوداء، يقول الدكتور إبراهيم الفيومي في دراسة له عن هذه المجموعة: " إن القاص شدد قبضته على

١- سور المنايا، ص٧٠.

٢- بلال أحمد، وأخرجت الأرض.

٣- المصدر نفسه، ص١٥.

٤- الشاروني يوسف، في الأدب العماني الحديث، ص٢٢.

١- بلال أحمد، وأخرجت الأرض، ص١٧.

٢- الكلباني عبد الله، صراع مع الأمواج.

شخصياته، فأمسك بتلابيبها حتى تحولت إلى شخصيات نمطية، بحيث انقسمت إلى معسكرين: ملائكة وشياطين"[١].

إن قراءة نقدية متأنية لهذه المجموعة تكشف أن هذه المجموعة القصصية غير ناضجة فنياً، وتعج بالمفارقات، التي تتناقض مع عناصر القصة الحديثة، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال أن هناك خللاً في وحدة الحدث، لأن القصة القصيرة لا تقوم إلا من خلال حدث مكثف، يبدأ وينتهي في زمن قصير، وتسيطر اللغة الصحفية على قصص المجموعة، لأن الأحداث تروى بأسلوب خبري، إذ إن ما يستغرق منها سنوات يروى بسطور قلائل، حتى إننا نقرأ جملاً مثل: "ومرت الأيام و الشهور"[٢]، هذه الجملة تلخص حياة كاملة.

بعد هذا يمكن القول: إن هذه المحاولات المبكرة في تاريخ الأدب العماني لم تكتمل فيها الشروط الفنية اللازمة كلها، فلم تكن سوى بدايات تمهيدية، ظلت لفترة وجيزة تتأرجح بين مؤثرات التراث، مشدودة إلى خصائص الأدب العربي القديم من جهة، وعوامل الجديد من جهة ثانية، فبدت آثار الأدب القديم في ملامح عدة منها:

١- الاعتماد على شكل المقامة وأسلوبها في بعض النماذج القصصية في تلك الفترة، ولا سيما عند محمود الخصيبي، ويظهر ذلك في العبارات المسجوعة، والصور البيانية المألوفة.

٢- مزج السرد القصصي بالشعر أحياناً، والأغاني خاصة عند الخصيبي والطائي.

٣- جمود الشخصيات، وعجزها عن الحوار والاستبطان، وعرض الأحداث، وهذا ملموس في جميع قصص المرحلة.

٤- إن معظم قصص هذه المرحلة تقترب في كثير من جوانبها من الحكاية، كما أن بعض نهاياتها تقريرية خطابية.

٥- طغيان النزعة الرومانسية على معظم قصص هذه المرحلة.

إن المآخذ التي أشرنا إليها في قصص الخصيبي وأحمد بلال والكلباني، أمر مألوف في كل أدب رائد يخطو الخطوة الأولى في بلده، على نحو ما نجده عند رواد القصة القصيرة في مصر وبلاد الشام.

٣- الفيومي إبراهيم، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني صراع على الأمواج، ص٧.

١- الكلباني عبد الله، صراع مع الأمواج، ص٤٩.

الريادة والتأصيل

"لعل أول معلم يهب القصة القصيرة شخصيتها الفنية المستقلة هو مبدأ الوحدة، ويرجع إلى أن الكائن الحي، أو الحياة عامة تتكون من لحظات مكثفة عابرة ومنفصلة، تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها، ولكنها تحمل قيمة كبيرة من المعاني، وتصور القصة القصيرة من هذه اللحظات العادية المشحونة بسيالة الحياة وتركيبها خبراً أو على وجه أدق، حدثاً محدداً له معنى يفصله الكاتب عما حوله، ولا يرتكز على ما قبله أو على ما بعده، ولا بد لهذا الحدث من وحدة تشمله وتنتظمه، وتربط بين جزئياته المختلفة، وقد قيل إن هذه الوحدة تتمثل في الوحدات المسرحية التقليدية الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل، غير أن هذه الوحدات لا يمكن فرضها على مختلف ضروب القصص القصيرة، ولا سيما وحدتا الزمان والمكان، لأن الكاتب يمكن أن يستعيض عنها بطريقة العرض، وقيل إن هذه الوحدة المطلقة التي تتطلبها القصة القصيرة يمكن أن توجد في الحبكة باعتبارها الترتيب الإرادي الذي يفرض على المعطيات العشوائية للوعي، نظاماً وقانوناً يتحكم فيها بدقة، لكن مجرد توفر وحدة الحبكة هذه يضاف إليها فكرة شاملة جيدة يقصران بالقصة وبالكاتب من ورائها عن بلوغ وحدة مثلى، وقيل إن المدار في القصة القصيرة، يقوم على وحدتي الموقف والغرض اللتين تتبعان بقية الوحدات، وقد أمكن الوصول إلى مثل هذه الوحدة التي تتوقف على النغمة السائدة في القصة، وإلى أعلى درجاتها على الإطلاق بوساطة وحدة الانطباع unityof impressior أو كما دعاها (بو) بالكلية أو الشمول totality"[1].

هذه الرؤيا التي يقدمها الدكتور نعيم اليافي تنسحب في بعض جوانبها على تجربة القاص سيف الرحبي، في أعماله القصصية التي نشرها في دمشق (التباساته القصصية الأربعة) ضمن ديوان الجبل الأخضر[2]، وتضم العناوين الآتية: (من تجليات النزهة الجبلية، وهذيان الدمى، والانطفاء الباكر). يقول سيف الرحبي في قصة تجليات النزهة الجبلية: "كعادة كل يوم، وخاصة في النهارات المضيئة، كنت أطل من نافذة غرفتي على الجبل الرابض أمامي، مثل أشرعة فرعونية تقف في حضرة الإله الأكبر... هكذا كنت أتخيل نفسي أمامه، وهكذا كنت أتخيله أمام المجهول وغير المرئي في الكون، وغالباً ما كنت أهرب إليه حين تحاصرني مدن الفراغ الأصفر، مستعيداً جبال الذاكرة، تلك التي بنى عليها الغزاة

---

١ – اليافي نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، ص١٩٨.

٢ – الرحبي سيف، ديوان الجبل الأخضر.

البرتغاليون قلاعهم، ورحلوا وبقيت متآخية مع البحر والأحياء الصفيحية لتشكل المشهد العام لمدينة الطفولة التي تنام وتستيقظ في صخرة الرأس، مثل أي كائن أسطوري لا يفنى"[١].

وإذا كانت جذوره قد ارتوت من أفلاج عمان، فإن غذاءه الفني كان خليطاً من بهارات أسواق المدن العربية، وروائح مدن الغرب "فقصصه أقرب إلى الاعترافات، كلها بضمير المتكلم، أبطالها شخص واحد مأزوم بغربة الروح والمعاناة في عصر كئيب، وشخصياتها الثانوية الأخرى التي تدور في فلك أبطالها، تتأرجح بين التجريد والتجسيد، هي بلا أسماء، لكنها ذات صفات كالأستاذ، والفتاة، والمرأة، فيها يتوارى العالم الخارجي ليدخلنا معه البطل أو الراوي أو المؤلف إلى كهوف عالمه السحري"[٢]، إن سيف الرحبي يتقاطع في كثير من رؤاه مع القاص زكريا تامر في مجموعته القصصية الأولى (صهيل الجواد الأبيض) الصادرة عام ١٩٦٠م، فهو يقدم لنا في قصص هذه المجموعة شخصية فردية نزقة، يتكئ في صوغها على ضمير المتكلم.

وضّح القاص سيف الرحبي وجهة نظره حول كتابة القصة: "أن تغادر حطام الواقع اليومي، وتغوص في الواقع الأعمق، في الوجه المطموس للحياة الحقيقية، أن
تغرق بلذة في مملكة الداخل المحفوفة بالمخاطر لتستخرج لآلئ الصورة الشعرية"[٣].

ذكريات الراوي مستمدة حيناً من قريته (سرور) ريف عمان، وحيناً من خارج عمان، بيئة عربية كانت أو غربية، ومن هذا التلاقي تولدت الشخصية التعبيرية، وهذا هو الذي هز تلك النفس الرقيقة الحساسة من جذورها هزاً عنيفاً، فلم يقتلعها من جذورها، إنما تردد صداها واضحاً.

إن التباسات سيف الرحبي القصصية، خليط من الرمزية والأسطورية والفنتازية والسوريالية، وهو دائم الإشارة إلى التراث العربي والعالمي، دائم الإحالة إليه، ونراه يعلن في حوار له: "إن أعمالي الأدبية مربوطة بخيط الرحيل، بخيط التيه، خيط الشتات، وقد أصبح هذا التيه بالنسبة إلي ليس تجربة في الحس فقط، بل تجربة في الروح، وأصبح رمز انفتاح الكائن البشري على الوجود"[٤].

---

١ - الرحبي سيف، ديوان الجبل الأخضر، ص٦٣.

٢ - الشاروني يوسف، في الأدب العماني الحديث، ص٢٦.

١ - مجلة العقيدة، حوار مع الكاتب، ص٢٨.

٢ - مجلة المنتدى (دبي)، حوار مع الكاتب، ص٨.

ويعد القاص محمد القرمطي من المدرسة نفسها التي ينتمي إليها سيف الرحبي، أصدر مجموعته القصصية الأولى (ساعة الرحيل الملتهبة)[١]، وهي تحتوي على قصص: (عزاء اللقاء الأول، حجر وليد باتجاه الموت، الفرار، بغية الرائي، وشبح الحساب، وتذكرة سفر، ومساء الجمعة، ووهج اللحظة الدفين، وأما زلت تائهاً أيها المسافر، ساعة الرحيل الملتهبة).

إن هذه المجموعة تتميز بخروجها عن طريق القص التقليدي، وانضمامها إلى الأساليب الحديثة في كتابة القصة، حيث تمتزج عوا لم الحلم بالواقع والفنتازيا، وغياب الحدث أحياناً فهو يستدعي التراث على نحو ما نجد في قصته (وكان في زمن الغياب)، حيث يستحضر ألف ليلة وليلة من التراث الشعبي، وإيسوب من التراث الإغريقي، وقصة (الحكاية الأولى بعد الأخيرة) مزيج من الأسطورة والواقع، بين الحلم واليقظة، بحيث يتداخل العالمان، فلا يعرف بأيهما نبدأ ولا بأيهما ننتهي.

وتفوح الشاعرية من قصص محمد القرمطي، كما يستخدم كثيراً من الرموز الأسطورية وعناصر الفلكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي، وقصصه صاخبة بالانفعالات.

وتتقدم القصة الفنية خطوة إلى الأمام، على يد القاص يحيى بن سلام المنذري، الذي أضاف دماء جديدة إلى نسغ القصة العمانية، أصدر المنذري مجموعته القصصية الأولى: (نافذتان لذلك البحر)[٢]، تضم قصص (اللوحة)، و (زكريا)، و (الرجل صاحب الصرة)، و (حبات البرتقال المنتقاة بدقة)، و (هنا الليل)، و (الغرفة والمشهد الليلي)، و (الرحيل إلى كابوس مؤبد)، و (نافذتان لذلك البحر).

يلجأ المنذري في قصص هذه المجموعة إلى استخدام تقنيات جديدة في كتابة قصصه، فيعمد إلى تقسيم القصة إلى مقاطع، ويعتمد في بعضها الآخر على عنونة هذه المقاطع، كما هو الحال في قصة (نافذتان لذلك البحر)، تتألف القصة من تسعة مقاطع، تصور صراع الإنسان مع قوى الطبيعة، حيث إن صياداً تحدى سلطة البحر فدخل إلى منطقة محرمة على الصيادين، لأنها مسحورة، فتخرج له جنية البحر، وتطلب منه أن يقدم ابنته بوصفها زوجة لابنها الجني للتكفير عن تحديه، "قال لنا أبي بتفاخر: إنه اصطاد هذه السمكة بعد جهد يحسد عليه من منطقة يقال أنها مسحورة، وأن من يذهب هناك يبتلعه البحر ويبقيه في جوفه، وهناك إما أن يعيش ملكاً وإما أن يعيش عبداً.. وإن كثيراً من الصيادين

٣- القرمطي محمد، ساعة الرحيل الملتهبة.

١- المنذري يحيى بن سلام، نافذتان لذلك البحر.

تلاشوا في تلك المنطقة من البحر.. و لم يعرف لهم طريق، لكن أبي -حسب قوله- كسر هذه الأسطورة.. وخنق البحر وانتصر عليه"[١].

ومهما يكن من أمر، فإن قراءة متأنية لهذه القصة تدفعنا للقول: إن التحديث والتجريب في هذه القصة، ظل شكلياً، أعني أنه اكتفى بتحويل القصة إلى مقاطع، دون أن يأخذ بالحسبان الأسس الفنية والموضوعية لهذا التقسيم، على الرغم من أنه نجح في توظيف الأساطير الشعبية بوصفها أسطورة جنية البحر، وأسطورة الجان التي نلتقيها في حكايات (ألف ليلة وليلة). أما فيما يتعلق بالحدث، فلم يكن نابضاً بالحركة والحيوية، على الرغم من أنه حاول إقناعنا أن صراعه مع البحر كان وجودياً.

إنّ المنذري، على ما يبدو، كان يسعى جاهداً لإضفاء شيء من الخصوصية البيئية التي ينتمي إليها، إن كان على صعيد الشخوص، أو على صعيد المكان كأسلوب يسهم في ربط قصصه بالواقع.

أما مجموعته (رماد اللوحة)[٢] فقد حققت نقلة فنية واضحة، في مضمون القصص، وفي التقنيات القصصية المتبعة من قبل الكاتب، ومستويات الكتابة الإبداعية، كما واصل الكاتب رصد البيئة العمانية، وتصوير كثير من التفاصيل المختلفة عن الواقع العماني المعاصر، من حيث معاناة الشباب في الحصول على عمل مناسب.

تنقسم هذه المجموعة إلى قسمين، يضم القسم الأول: (رماد اللوحة)، القصص الآتية: (بدايتك فجر وماء)، و (نصفان)، و (الحقيبة وقمة البرج)، و (مساء صاحب)، و (حمالة الحطب)، و (ليل بعيد)، و (عشرة مقاطع)، والآخر بعنوان: (أقاصيص حنين)، ويضم: (شموع الحنين)، و (الملكة)، و (لمن هذا الحنين)، و (الفقاعات الملونة تقبل خدي حنين بحنو).

تسيطر على ملامح قصص هذه المجموعة الرؤية المكانية والزمانية، وذلك في صورة الحنين لزمن الطفولة الهارب من حياته، والمقارنة بين ذلك الزمن الضائع، والزمن الحالي الذي يمثل الواقع بين تفاصيله ومأساته. يقول السارد مصوراً ارتباطه بالزمن في القرية التي كان يعيش فيها، "أراك يا سلمان تحن كثيراً لذلك الزمن، زمن فجر القرية في طفولتك، كلما تذكرته تصاب برعشة حمى وحزن، لم تكن تعلم في ذلك الوقت أن الفجر ورائحة الخبز تلك تبعث فيك النشاط والصفاء والانتعاش... ها قد حدث الفجر من جديد، لكنه هذه المرة ليس في القرية، بل هنا بين هذه البيوت المتراصة والمختنقة،

٢- المصدر نفسه، ص٨٥.

١- المنذري يحيى بن سلام، رماد اللوحة.

حيث لا يوجد ماء يلسعك، وينتزع نومك، وحيث لا تشم رائحة خبز أمك، ولا تعد الأشجار والنخيل وقت ذهابك إلى الفلج، أراك تبحث عن فجرك القديم"[١].

وفي قصص هذه المجموعة نلاحظ أنه بالرغم من وجود عناصر واقعية تشد القاص إلى بيئته العمانية، إلا أنه يبقى في إطار الرومانسية والتيار العاطفي، وتبرز سمات الرومانسية عنده ضمن اختياره لموضوعات قصصه: الحنين إلى القرية، وما يعرضه في قصصه من حديث ذاتي عن النفس وشجونها، إلى جانب طغيان عنصر الخيال، والعبارات العاطفية، واللغة الشاعرية.

وإذا عدنا إلى القصص التي كتبت في تلك المرحلة، فإننا نلاحظ أن الرومانسية سمة بارزة فيها حتى عند الكتّاب الذين صنفوا كتاباتهم ضمن الإطار الواقعي والحداثي. إن ذوات الكتاب في هذه المرحلة بارزة، وتكشفها كشفاً جزئياً أو كلياً متوكئة على ضمير المتكلم، الذي يظهر في صياغة رومانسية أحاسيس المؤلف، التي حلقت في الفضاء الواقعي والإنساني.

وتصل القصة عند محمد اليحيائي إلى مرحلة متقدمة من النضج الفني، وكان له دور كبير في ترسيخ هذا الفن، ودفعه إلى التحديث في أساليب كتابة القصة بشكل مغاير، ولهذا نراه ينظر إلى القصة بمنظار جديد، فيحاول التجديد في تصويره للأحداث وفي أساليبه، وفي الخروج على الشكل السردي التقليدي، ولكنه لم يحاول هدم البناء الدرامي كما فعل بعض معاصريه، ويمتاز أسلوبه بالسخرية أحياناً من الواقع، وتمثل بعض قصصه جانباً من الواقع المضحك المبكي في الوقت نفسه، ويتسم في أحايين أخرى بالجرأة في تناول الموضوعات المحظورة، وقد أصدر مجموعتين قصصيتين، هما: (خرزة المشي)[٢]، وتضم: (ذهب بعيداً)، و (عينان بعد فوات الأوان)، و (الرئيس والعصفورات)، و (خطوات تصعد الدرج)، و (السكرتيرة)، و (زلاقة صاحب الفخامة)، و (سم الوردة)، و (خرزة المشي)، و (موت المواطن الصالح).

في قصة (زلاقة صاحب الفخامة) نلتقي بصورة الديكتاتورية المطلقة التي يتصف بها بعض الحكام، حيث يصور اليحيائي "أن شعباً في بلد ما، كان يطالب بالحرية والمشاركة في الحكم، فيبين كيفية قدرة الحاكم على التخلص من الشخصيات المعارضة له، بأن يصنع زلاقة يتخلص بها من كل معارضيه، بعد

١ – المنذري يحيى بن سلام، ص١٠.

١ – اليحيائي محمد، خرزة المشي.

أن يقدموا للقصر لإبداء مطالبهم، وبعد أن يتقبل الملك مطلب كل واحد منهم، ويسلم على الحاكم، يقوم أحد معاونيه بالضغط على زر معين، فيلقى به في حفرة عميقة، حفرت تحت كرسي الرئاسة"[١].

ويرى الدكتور سمير هيكل أن اليحياني كان "متذمراً مما يحيط به، وثائراً على العادات التي يطالب بتغييرها، وتتضح جرأة الكاتب من خلال استخدامه للغة الجنسية المحرمة التي لم يألفها المجتمع العماني"[٢].

"يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها"[٣] وتضم القصص الآتية: (الطابور)، (دمعة مروان)، (قلعة أرخميلس)، (سلطان الرماح)، (وردة ماركيز)، (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها)، (بين غمامتين)، (كلام عام على موت خاص)، (دم الحكومة مسفوحاً على مسقط شاعر مغمور).

واصل اليحياني تصوير الواقع الممزوج بالسخرية المتسم تصويره بالجرأة في تناول القضايا المحرمة: السياسة، والدين، والجنس، حيث تنقل قصصه صوراً من الواقع المعيش، وأحياناً التمرد على العادات، أما من حيث البناء الفني فيمكن أن نقول عن اليحياني: إنه يبحث عن التجديد في كتابة القصة، فلم يعد الحدث ذلك البناء الذي يتطور إلى أن يصل إلى العقدة، ومن ثم يبدأ بالانحدار في طريقه إلى الحل، بل استعاض عن ذلك بالمناخ العام الذي يفضي إلى وحدة الانطباع.

التجريب والتحديث (قصة الحداثة)

لم يمض وقت طويل حتى تكاملت القصة العمانية، فقد اختصر القاص العماني المسيرة، وقفز حواجز كبيرة من الزمن، ليصبح في مصاف المعاصرين له من القصاصين العرب، وإن النماذج التي اخترناها لمحمد اليحياني، ويحيى بن سلام المنذري، ومحمد القرمطي، تمثل إنجازات القصة الفنية العمانية، التي أصلت لهذا الفن في المجتمع العماني فلم تعد القصة شيئاً موزعاً بين الشعر والمقالة والرواسب الشعبية، بل أصبح لوناً قائماً بذاته.

ومن هنا نرى أن جيلاً حداثياً ظهر في القصة العمانية، حاول الانتقال -بشكل نهائي- إلى مرحلة جديدة، يعمل بجد ومثابرة على تخليص القصة من الكلاسيكية الرتيبة، وتشذيبها من السجع والسرد الإنشائي والتوصيف المزخرف، والترصيع الكلاسيكي المجاني، ومن التفسيرية والنصائحية والإرشادية،

٢- المصدر نفسه، ص٣١.

٣- هيكل سمير، القصة القصيرة في سلطنة عمان في عصر النهضة، ص١٤.

٤- البحباني محمد، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها.

أي الانتقال إلى القصة الحداثية وإعطائها الشكل الفني الذي يتناغم مع روح العصر ومعطياته، كالتكثيف واللغة الشعرية المتوهجة، وإضفاء اللمسات الجوانية الدافئة "المونولوج الداخلي والكوابيس والأحلام وحديث النفس، والدخول إلى أعماق الإنسان ليقدم لنا عالماً
غرائبياً، يلتحم فيه الغرائبي والمعقول في لوحة فنتازية"[١].

وبعد أن تطورت مراحل كتابة القصة في عمان أدى هذا التطور إلى تغيير مفهوم الحبكة في القصة العمانية الحديثة. "لقد تغير مفهوم الحبكة في قص الحداثة العماني، فلم تعد تدور حول حكاية يهدف الكاتب إلى كشف غموض أحداثها، بل أصبحت الحبكة أشد ما تكون بشبكة من الأحداث المتباينة، يتداخل فيها الواقعي مع الخيالي والحلمي مع الأسطوري، وقد تتمثل في حدث كابوسي، وقد يعمد الكاتب إلى تجزئة الحدث في لقطات منقطعة يعيد تركيبها، مستخدماً تقنية المونتاج السينمائي، وتدور في معظم الأحيان حول قضية فكرية أو حالة شعورية بعينها"[٢].

ويرى بعض النقاد أن الحبكة والعقدة أصبحت من المفاهيم القديمة "فالمعول ليس وجود أو عدم وجود العقدة أو الحبكة بهذا المعنى المحدود، بل هو ما يؤلف بين الفعل والأفعال، بين الأساس والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كابدت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الإنجاز الجمالي الحاسم في تجنسها"[٣].

وعلى الرغم من وجود الحدث داخل هذا الاتجاه، إلا أنه حدث غير واقعي، وغير طبيعي، ولا يتم وفق التسلسل المنطقي للأحداث في القصة العادية، وهناك عدد من القصص التي تبنت هذا التوجه الفنتازي مثل (موت المواطن الصالح) لمحمد اليحياني، وقصة (التابوت) لسالم آل توبة، و (عن تلك النخلة) لعلي المعمري، و (الأشياء أقرب مما هي في المرآة) لسليمان المعمري.

ونجد في قصة (موت المواطن الصالح) لمحمد اليحياني أن الشخصية الرئيسة هي موظف بسيط يموت، ثم يدفنونه، ولكنه يخرج ليلاً من قبره عارياً، ويدخل بيته ويخرج في الصباح ذاهباً إلى الدوام كعادته دائماً، ينتظر الحافلة التي تقل الموظفين، ويكتشف السائق بعد نزول الجميع أنه ميت، فيغسل ويدفن ثانية " لاطف قلبه ساعة ونام ومات، ولما طلع النهار وشاع موته وبان، غسلوه وطيبوه وكفنوه وصلوا عليه خلف نعشه وقبروه..... ثم عادوا أدراجهم كل إلى داره، فلما هبط الليل خرج الرجل من

١- الشقصي محمد صالح، فن التحرير العربي، ص٧٥.

٢- عثمان اعتدال، التجربة القصصية العمانية، ص١٤٣.

٣- سليمان نبيل، فتنة السرد، ص٢٧٨.

تربته ونفض عنه أثر الموت، ونضى عن بدنه كفنه، وهبط عارياً إلى داره تماماً كيوم ولدته أمه، مبتدئاً حياة جديدة على نحو طبيعي"[١].

"إننا هنا أمام استعارة كبرى لا تكتفي بانتقاد الظاهرة السائدة بتشخيص الوظيفة وتمثيلها كيفما كان نوعها، من خلال اتخاذ صور الواقع منطلقاً للتمثيل، إنه يقلب وضع المتعارف عليه، ويتم من خلال ذلك القلب تجسيد العلاقة بالوظيفة أو السلطة بطريقة لا تخلو من سخرية ومرارة"[٢].

وتتكرر حادثة الموت غير الواقعي في قصة (التابوت) لسالم آل توبة، حيث يكون موت البطل موتاً مفتعلاً، "فحميد بن سعود، الصعلوك بطل القصة الذي لا يملك سوى دواوين الشنفرى، وتأبط شراً، يموت ويدفن، ثم يخرج من قبره، ويأتي زوجته ليلاً التي كانت في انتظاره، ولكنها في الصباح الباكر تسمع جلبة وهدير سيارات وبنادق، يتم تفتيش البيت والملابس الداخلية، ويبدو أن رجال المباحث قد عادوا لكي يتأكدوا من موت سعود، وأخيراً يوضع هو وزوجته في تابوت ويحملان بعد أن يغلق عليهما، لكي يتخلصوا من أي ذكر لهما، ويتحدث الناس عن موتهما قضاء وقدراً"[٣].

والحق أن بعض هذه التقنيات المستحدثة عند (سالم آل توبة ومحمد اليحياني) ما زال في طور التجربة، بل يمكن أن نقول: إن الكاتبين قد تأثرا -بشكل كامل- بنتاج (زكريا تامر) القصصي، من حيث استدعاء الشخصيات التراثية، وتقديم عالم يختلط فيه المعقول بغير المعقول، إذا كان بعض الكتاب قد أخفق في اصطناع الفن الحديث، أعني استخدام التقنيات الحداثية، وبقي تحت سيطرة التقليد، وإن أوهمنا أنه يمتلك المفاتيح الحداثية لكتابة القصة القصيرة، فإن بعضهم الآخر قد برع في التجريب والتحديث، وتغلّب على مشكلات التقنية القصصية الحديثة، وإخضاع المادة للقوالب الفنية المستحدثة.

تشكل مجموعة القاص سليمان المعمري (الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة)[٤] انعطافة هامة في القص الحداثي العماني، قالت اللجنة التي منحت جائزة يوسف إدريس في دورتها الأولى عام ٢٠٠٧ لمجموعة القاص العماني (الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة): "إن القاص يمتلك موهبة واعدة في السرد الشعري، وإن مجموعته التي فازت بين أربعين مجموعة عربية تقدمت لهذه الجائزة تنطوي على سرد غير تقليدي ينضح بالتعمق في ما وراء العالم بما يحمله من نوازع، كما أنها تتميز بسلاسة قصصية تفصح عن نضج

١- البحباني محمد، خرزة المشي، ص٥١.

٢- بقطين سعيد، الواقع والتخيل في التجربة القصصية العمانية، ص١٠.

٣- آل توبة سالم المطر، قبل الشتاء، ص٧٣.

١- المعمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة.

صاحبها وبراعته في كشف الأشياء ؛ وإن المجموعة تصور بجماليتها بعض ما يعتري العصر الحديث من نوازع وما يحسه إنسان العصر الحديث من شعور بالعجز"[١].

هذا الوصف ينطوي في الواقع على تشخيص دقيق لبعض ميزات هذه المجموعة القصصية العمانية في جانبيها: الموضوعي والشكلي. وسواء أكانت الأشياء أقرب أم أبعد مما تبدو في مرآة سليمان المعمري "فإن الجوهري في المتن السردي في مجموعته هذه هو أن المرآة وصورة الواقع المنعكس فيها تحكم الطريقة التي نرى بها هذه الأشياء، وهي تقدم لنا عبر السرد بعد ما تتشكل في صورة أقرب أو أبعد مما تبدو على حقيقتها في الواقع... إن الصورة المرآوية تختلف عن الصورة الواقعية، ليس فقط لأنها تقرب الأشياء أو تبعدها عن مسافاتها ومواقعها الحقيقية، وإنما أيضاً لأنها ترسم صورة أخرى للقرين المشابه والمختلف. فهي تشوش على الشخصية الواقعية، وتصور وجوداً آخر معرضاً للشك، و محاطاً بالريبة والتساؤلات"[٢].

ولا شك في أن من يكثر التطلع في المرآة يتطلع في الوقت نفسه للقبض على صورته الحقيقية وذاته القابعة في مكان ما وراء هذه الصورة، إنه كراوي المعمري وهو ينظر إلى قرينه من شباك الطائرة فيراه معلقاً بملابسه الزرقاء على جناح الطائرة في قصته (لماذا ؟... لأن...)، يقول المعمري: "لا أحب الركاب.. كلهم مشغولون بقراءة الصحف وسماع الأغاني، والتفكير فيمن يستقبلهم في المطار من دون أن ينتبهوا أن رجلاً معلقاً بين السماء والأرض.. رجلاً يشبهني.. نعم، أرى في عينيه الغيمة المسافرة نفسها التي أراها حينما أنظر في المرآة.. أقرأ في وجهه الانكسار الحزين الذي يغلف وجهي.. ألمح في شفتيه الترنيمة المبحوحة نفسها الخارجة من عصفور شنقت حنجرته، هل قلت: إنه يشبهني ؟.. إذاً لا بد أنه مثلي يمتلك موهبة قراءة تعابير الشفاه.. سأسأله إذن بحركة شفتي من دون صوت يزعج، حضرة المضيفة: يا أيها الرجل المعلق ما حكايتك"[٣].

هذا هو السؤال الجوهري الذي يوجهه راوي المعمري بأشكال مختلفة في هذه القصة وفي سواها إلى نفسه عبر هذا الوسيط الذي يشبهه "ولكنه ما يفتأ يتخذ ضروباً لا حصر لها لوجوه الخداع والتخفي... وما يطرحه ليس بالضرورة سؤالاً فلسفياً عميقاً طالما كان يصدر عن الدهشة الأصلية التي يشعر بها الطفل وهو يرى صورته، ويتحسس ذاته في المرآة للمرة الأولى، أو ذلك البدوي الذي رأى

٢- المصدر نفسه، ص٤.

١- خضيّر ضياء، المتن السردي في مرآة المعمري، ص١٧.

٢- المعمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، ص٢٧.

نفسه للمرة الأولى في بركة ماء صاف، فصاح موجهاً الخطاب إلى شبيهه المقابل: أنت أنا، فمن أنا ؟، ولكن جواب السؤال يبقى على بساطته الهدف المتباعد والنقطة المتلاشية القريبة من المستحيل، وما لا يمكن التعبير عنه في السرد بمعناه الواقعي والخيالي"[١].

إن المعمري يسعى إلى أسطرة الواقع وتقديم عالم غرائبي يتقابل فيه الحلم والواقع، المعقول واللامعقول، أو بتعبير آخر "قراءة الواقع عبر الأسطورة، أو محاولة قراءة الأسطورة بلغة الواقع"[٢].

وتتوضح الرؤيا من خلال السؤال الذي يقدمه الراوي في نهاية الرحلة على موظف المطار: "من فضلك... هل رأيت رجلاً يرتدي قميصاً أزرق، ويشبهني؟"[٣].

إن هذا التساؤل يضيء الحدث في هذه القصة، وربما يطرح أسئلة شتى تقودنا إلى أن راوي المعمري يعاني من الاغتراب والتشيؤ، ومن ثم نراه يكسب بطله صفات خارقة في محاولة منه لبعث إنسان قادر على مواجهة القدر المحتوم الذي يواجهه، ومن ثم تشكيل حالة توازن بين الإنسان وكل سلطة قامعة.

إن (المعمري) ما يزال يتابع طريقه في التجريب والتحديث القصصي من خلال مواكبة التجارب القصصية العربية والعالمية، وليس من شك في أن تجربته القصصية تعد أفضل بكثير مما سبقها، فهو في سعي دائم للقبض على جمر الإبداع، وقد تأتى له ذلك من فهم دقيق لعناصر الفن القصصي، فجاءت أعماله محققة انسجاماً متميزاً بين الشكل والمضمون.

الخاتمة

وبعد، فإن القصة القصيرة العمانية التي عبرت دور التكوين إلى مرحلة التأصيل والإبداع، وطرقت خلال عبورها مختلف الموضوعات، وقدمت شتى التحولات، غير أنها ما تزال تدور في فلك التقليد، على الرغم من الجهود الحثيثة التي يبذلها بعض القصاصين العمانيين لوضع أعمالهم على عتبة الحداثة.

وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية

- تفتقر التجربة القصصية العمانية إلى اتجاهات فنية واضحة المعالم.
- طغيان النزعة الرومانسية على مراحل كتابة القصة كافة.

٣- خضيّر ضياء، المتن السردي في مرآة المعمري، ص٢٧.

١- أبو عوف ناصر، سليمان المعمري صانع الأساطير، ص٧.

٢- المعمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، ص٢٨.

- إن كتّاب القصة القصيرة يعطون الأولوية لرصد البيئة العمانية، وتصوير كثير من التفاصيل عن الواقع العماني المعاصر.
- استطاع الكتّاب أن يجعلوا من الجنس القصصي المرآة التي تعكس قضايا المجتمع العماني بعد أن كان الشعر هو المكان المفضل لذلك.

غير أن إصرار الكتّاب في عمان على مواصلة التجريب والتحديث يدفعني إلى القول: إن القصة القصيرة في عمان ستجد أمامها في المستقبل الآفاق العريضة، كي تنطلق أكثر في مجالاتها الرحبة الفسيحة.

المصادر والمراجع

١. آل توبة، سالم، المطر قبل الشتاء، مطبعة عمان، مسقط، ١٩٩٤م.

٢. بحار، أحمد بلال، سور المنايا، المطابع العالمية، مسقط، ١٩٨١م.

٣. بحار، أحمد بلال، وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، روي، ١٩٨٣م.

٤. بحار، أحمد بلال، لا يا غريب، المطابع العالمية، روي، ١٩٨٧م.

٥. الخصيبي، محمود، قلب للبيع، مطابع العقيدة، روي، ١٩٨٣م.

٦. الرحبي، سيف، ديوان الجبل الأخضر، دمشق، ١٩٨٣م.

٧. الطائي، عبد الله، المغلغل، مطابع العقيدة، مسقط، ١٩٩٤م.

٨. القرمطي، محمد، ساعة الرحيل الملتهبة، مطبعة الألوان الحديثة، مسقط، ١٩٨٨م.

٩. الكلباني، عبد الله، صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي، ١٩٨٧م.

١٠. المعمري، سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، المطابع العالمية، مسقط، ٢٠٠٧م.

١١. المنذري، يحيى بن سلام، نافذتان لذلك البحر، المطابع العالمية، روي، ١٩٩٣م.

١٢. المنذري، يحيى بن سلام، رماد اللوحة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٩م.

١٣. اليحيائي، محمد بن خلفان، خرزة المشي، دار شرفات للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٤. اليحيائي، محمد بن خلفان، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٨م.

١٥. ابن ذريل، عدنان، أدب القصة في سورية، دمشق، ١٩٦٦م.

١٦. سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م.

١٧. الشاروني، يوسف، في الأدب العماني الحديث، وزارة الثقافة والتراث، سلطنة عمان، ١٩٩٠م.

١٨. الشقصي، محمد صالح، فن التحرير العربي، دار شفرات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٩. اليافي، نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، اتحاد كتاب العرب، ١٩٨٢م.

٢٠. خضيّر، ضياء، المتن السردي في مرآة المعمري، مجلة الخليج الثقافي، الإمارات، العدد الرابع، ٢٠٠٩م.

٢١. الرحبي، سيف، حوار مع الكاتب، مجلة العقيدة، ١٧ تشرين الأول ١٩٨٧م.

٢٢. الرحبي، سيف، حوار مع الكاتب، مجلة المنتدى (دبي)، تموز، ١٩٨٨م.

٢٣. عثمان، اعتدال، التجربة القصصية العمانية، فعاليات المنتدى الأدبي، مسقط، ١٩٩١م.

٢٤. هيكل، سمير، القصة القصيرة في سلطنة عمان في عصر النهضة، ندوة الأدب العماني، جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٠م.

٢٥. يقطين، سعيد، الواقع والمتخيل في التجربة القصصية العمانية، النادي الثقافي، تشرين الثاني، ١٩٩٦م.

٢٦. أبو عوف، ناصر، سليمان المعمري – صانع الأساطير، ملحق شرفات عمان، ١٧ حزيران ٢٠٠٧م.

٢٧. خليف، عبد الستار، قراءة في مجموعة سور المنايا، جريدة الوطن العمانية، ١٧ تشربن الأول ١٩٨٣م.

٢٨. الفيومي، إبراهيم، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني، صراع مع الأمواج، جريدة عمان، ١٩ أيار ١٩٨٣م.

تأملات في الفكر النقدي عند "نازك الملائكة"

الدكتور فاروق إبراهيم مغربي*

الملخص

يحاول هذا البحث الوقوف عند تحليل المتن النقدي للشاعرة "نازك الملائكة"، بعد أن انتشرت ظاهرة الشعر الحر، أو التفعيلة، وذلك عبر الوقوف عند المؤثرات التي كوّنت فكرها النقدي، محاولا بعد ذلك تحليل فهمها للقصيدة الحديثة. إن "نازك" شعرت بعقدة الذنب تجاه الشعر الحديث، بعدما رأت الكثير من التفاهات الشعرية تطفو على السطح، وهذه الغثاثات كانت كفيلة، من وجهة نظرها، بإفساد الذوق العام لهذا الجيل المطالب بالتمسك بثوابته الدينية، والتراثية، والقومية. ولكن رؤيتها لم تكن صافية، ولا عميقة، في جانب كبير منها؛ ذلك أنها لم تر إيجابيات هذه الظاهرة، بل رأت السلبيات، التي وضعتها بدورها تحت المجهر، وصارت تنظر إلى "الحداثيين" نظرة فيها توجّس، واتهام بخيانة الدين والوطن واللغة ولا سيما على صفحات مجلة الآداب اللبنانية. أما الشعر الحديث، فقد بدأت بتكبيله، ووضع العراقيل أمامه، وأخذت تتنبأ بأفول شمسه.

كلمات مفتاحية: الشعر الحديث، الحداثة، نازك الملائكة.

المقدمة

كي تكون ناقدا جيدا يجب أن تمتلك في داخلك نصف شاعر، ولكي تكون شاعرا جيدا يجب أن تمتلك في داخلك نصف ناقد ... هذه المقولة التي أؤمن بها جعلتني أقوم برصد الآراء النقدية للشاعرة "نازك الملائكة"، للوقوف على حقيقة رؤيتها لمفهوم الحداثة التي أسهمت بشكل ما في التأسيس له. والحقيقة أنه إلى الآن لم تعط الأهمية الكافية للآراء النقدية التي بثّها بعض الشعراء في كتب نقدية، وهي، كما نرى، ذات أهمية كبيرة لأنها تبلور وجهات نظرهم، وتمثل الرديف الجيد الذي يقف وراء إبداعهم. وأحب أن أشير إلى أن مفهوم "الحداثة"، في هذا البحث، لا يعني أكثر من قبول الشكل الجديد الوافد من الشعر.

أهمية البحث وأهدافه

(علينا أن نغيّر مسار الشعر)... هذا هو النداء الذي كان يجول بخاطر جميع الشعراء في تلك المرحلة، ولكن الرؤية لم تكن صافية، ولا عميقة. هكذا كانت الإرهاصات الأولى لحركة الحداثة

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

العربية؛ لقد سادت الحداثة الغربية العالم في النصف الأول من القرن العشرين، "وكانت تلك حركة رفضت تراث الماضي، وتلمّستها الحماسة البكر للتقدم، وسعت نحو تجديد العالم... وكانت برفضها للتقليد ثقافة الابتكار والتغيير.[١] أما في أدبنا العربي فكانت ثمة "طوطميات" تقف سدا منيعا في وجه أية حركة تبغي التغيير، ولكن الثابت أن مثل تلك الأزمة قانون "من قوانين التحول... ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الأزمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل"[٢]، وعلى ما يذهب الدكتور محمد بنيس "الكل متورط في الحداثة، معها أو ضدها، يختارها كبديل لموروث الشرق، أو جدار حديدي يترك الشرق يتيما لا شرق له، ولا غرب"[٣]. ولا أجد ضيرا في استباق الأمور وأقول: إن هذه الحركة انتصرت، وما الخلاف الذي دار حول ريادة الشعر، إلا دليل انتصار هذه الحركة، وإلا فإن كل واحد من الرواد كان سيتهرب من وصمة العار التي ألحقها بالأدب، وهذا لم يحصل إطلاقاً. إن هذا البحث يعوّل على استنباط "الآلية" التي أسهمت في تكوين "جنين" الحداثة، التي أحدثت "خلخلة" في البنيان الثابت للأدب العربي منذ نشوئه. وهو بهذا يحاول أن يضع الانطلاقة الجيدة لمهاد نقدي مؤسس يمكن له أن يجتهد ويفرض الطريق لرؤية نقدية ترقى بالأدب العربي درجات على طريق العالمية.

منهج البحث

أخذ البحث منهج التحليل الفني لجميع الآراء المتخذة كمادة خام للشاعرة نازك الملائكة، وهذه الطريقة تسمح بالوصف والاستنتاج الناتج عن تقصي آراء الشاعرة، والنقاد الذين تناولوها بالنقد، في آن معا. كما يترك مجالا لا بأس به للاجتهاد. وأخيرا: إن هذا المنهج يتناسب مع شرائح القراء على اختلاف ثقافاتهم، وميولهم.

يقتصر التراث النقدي للشاعرة "نازك الملائكة" على ثلاثة كتب[٤]، تشكل وثيقة تطبيقية تكشف لنا طبيعة فكرها النقدي، وسجلاً يظهر تطور هذا الفكر. كتابها الصومعة والشرفة الحمراء يمثل الجانب التطبيقي في النقد، أما كتاباها الآخران فهما مجموعة من الدراسات أُلّفت في أوقات متباعدة، ثم جمعت

---

١ – أزمة الثقافة الغربية المعاصرة بين الحداثة وما بعد الحداثة، رينشارد غورت، ص ١٢٢.

٢ – محمد بنيس، حداثة السؤال، ص ١٣٩.

٣ – المصدر نفسه، ص ١٣١.

٤ – هي على التوالي: ١. قضايا الشعر المعاصر، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٢، وتلتها خمس طبعات آخرها ١٩٨١، عن دار العلم للملايين، وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث. ٢. محاضرات في شعر علي محمود طه، صدر عن معهد الدراسات العربية العالمية في القاهرة، عام ١٩٦٥. وقد صدرت الطبعة التالية بعنوان: الصومعة والشرفة الحمراء عن دار العلم للملايين. ٣. التجزيئية في المجتمع العربي وقد صدر عن دار العالم ١٩٧٤.

بين دفتي كتاب، وسيكون كتاب "قضايا الشعر المعاصر"، المصدر الذي سنعتمده في هذه الدراسة لعدة أسباب منها: أن الكتاب يمثل موقف الشاعرة "نازك الملائكة" من الظاهرة الشعرية الحديثة، وهو الكتاب الأول من نوعه –عربيا– على صعيد "قوننة" الشعر الحديث، وآراؤها في هذا الكتاب طبّقت عملياً في كتاب الصومعة ... إضافة إلى أهمية الكتاب الكبيرة، إذ إنه قد أحدث ضجّة على الساحة النقدية، لم تنته آثارها إلى يومنا هذا. إن هذا الكتاب يشتمل على منحيين رئيسين، الأول: وضع قانون للشعر الجديد، أما الثاني فهو وصف الطبيعة الفنية لهذه الظاهرة الشعرية، وهناك أمر نود الإشارة إليه وهو أن القارئ يشعر بأن نازك الملائكة تتكلم على الشعر الحديث في كتابها وكأنها صاحبته الشرعية، وحق التصرف به مقتصر عليها وحدها، كونها الرائدة التي خرجت إلينا، بحسب تعبيرها، بأول قصيدة حرة.[1]

أفضل وصف يمكن أن يطلق على رحلة نازك الملائكة النقدية هو أنها تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد من تطور لم تحسب له حسابا؛ فبدأت بالانكفاء والتراجع عن بعض ما أسست له، وشنّت بعض المقالات الهجومية على الأنصار المغالين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بـ "الارتداد، أو الخيانة" لهذه الحركة، وفي الحقيقة، يمكننا أن نلتمس العذر في رجعتها هذه لأن موجة عارمة من التفاهات الشعرية ما لبثت أن خرجت في ذلك الوقت تحت راية الشعر الحر.

الشعر الجديد والحداثة القديمة

تحصر نازك الملائكة نشوء الشعر الحر بخمس قضايا شغلت الفرد العربي، وحملته على البحث عن هذه الصيغة الجديدة، هذه القضايا هي:[2]

١- النزوع إلى الواقع.

٢- الحنين إلى الاستقلال.

١- هي قصيدة "الكوليرا" التي نشرتها في مجلة العروبة اللبنانية في ك١/ ١٩٤٧م، وتقول الشاعرة إنها كتبت القصيدة في ٢٧ ت١/ ١٩٤٧م... وحول هذا الموضوع نسج الكثير من الجدل الحاد. ولكن الدراسات النقدية الجادة أثبتت أن بذور الشعر الجديد كانت أقدم من هذا التاريخ بزمن كبير. بل إن المجتمع كان مهيئا لتقبل هذا النوع من الشعر، ولو لم تخرج الملائكة، أو السياب بما خرجا به، لأتى غيرهما . انظر: نازك الملائكة / كتاب تذكاري، مقال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد، الصفحة ٧٧٥ خاصة.

سنرى لاحقا أن أعضاء تجمع "شعر" وعلى رأسهم يوسف الخال قد قاموا بإلقاء الكثير من هذه الاتهامات تجاهها.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٥٦-٦٣.

٣- النفور من النموذج.

٤- الهرب من التناظر.

٥- إيثار المضمون.

والواقع أننا نستطيع تسجيل عدد من المآخذ، حول مسوغات نشوء الشعر الجديد؛ فلو كانت هذه المسوغات عامة لنشأت على يد أكثر من شاعر واحد في آن واحد، وليس الآن، بل منذ أقدم العصور، لأن هذه الأمور موجودة منذ أن وجد الإنسان. إن كل إنسان يمر بفترات نزوع على الواقع، وفي فترات أخرى يميل إلى نقيض هذا الشعور، وهذا شيء أساسي في تكوين إنسانيته، وفي ضوء هذا، فإن مسوّغات نشوء الشعر الجديد كانت تترجم حالة الشاعرة وحدها.

وقد رأت الشاعرة أن الوزن الجديد يحرر الشاعر من "طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاصيل الستة الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده، عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء."[١]

ولكن هذا الموقف -الحداثي في ذلك الوقت- لم يلبث أن قيّد بعدد من القوانين الصارمة، ولعل أهمها أنها حددت البحور التي يمكن أن ينظم عليها بثمانية، ومجزوئين ومن البحور الثمانية ستة بحور صافية، ذات تفعلية واحدة تتكرر عددا من المرات في كل شطر هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب. أما البحران الممزوجان اللذان يخضعان لشرط تكرار إحدى التفعيلات فهما البحر السريع والوافر، ومن ثم تنتقل لتضع بين أيدي الشعراء، مجزوء الوافر ومجزوء البسيط الذي يدعى بمخلّع البسيط[٢].

إن نظرة بسيطة تبين لنا أن الناحية العروضية أساسية جدا عند نازك الملائكة، مما حدا بالدكتور هاشم ياغي للقول: "ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كتاب قضايا الشعر المعاصر كتاب في موسيقا الشعر"[٣] فنازك لا تفتأ كل فترة تذكرنا بالخليل وعروضه :"غير أننا نلح ... على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء"[٤]. وفي موضع آخر: "إن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس

١- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٧.

٢- تفعيلات هذا البحر: مستفعلن فاعلن فعولن.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩.

٤- نازك الملائكةن **قضايا الشعر المعاصر**، ص٦٩.

العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقا مختلة الوزن"[١]. أو قولها: "والواقع أنّ الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك وللنظم قواعده وأسسه"[٢].

إن المغالاة واضحة في هذه القضية من دون شك، ولكن حسبنا أن نقول إن حركة الشعر الجديد لم تكتمل أسسها، وقوانينها، حتى يومنا هذا، و لذلك فإن من الطبيعي وجود بعض العثرات إلا أن هناك أمورا لا يمكن لنا أن نتغافل عنها؛ فمنذ أن انتشر الشعر الجديد، بدأت نازك بمحاربته واستنباط العيوب له.[٣]وعلى الرغم من أن الملائكة هي التي جعلت الشعر الحر بعشرة بحور، إلا أنها لم تتوان عن جعل هذا الأمر عيبا من عيوب الشعر الجديد، وزادت بأن جعلت اعتماد الشعر على تفعيلة واحدة يخلق رتابة مملة، خاصة عندما يعمد الشاعر إلى إطالة قصيدته.. وهو لهذا لا يصلح للملاحم. وبعد كل هذا تلجأ إلى إبعاد الشعراء عن هذا النوع من الشعر عندما تقول: "ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة في حياتي"[٤]

إن نازك الملائكة تعيش في كتابها وهم الكلام على الشعر المعاصر، لأن نكوصية رؤيتها الشعرية شكّلت "حاجزا لاعتماد المغامرة وتدمير المعيار، كسلطة قضائية"[٥]، فقد أوصلتنا إلى نتيجة مخيبة للآمال فعلا، حيث إن مؤدى القول إن الشعر الحر يجب ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان "لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها، ... إن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال العشر سنين الماضية"[٦]. بل إنها تجزم بأن تيار الشعر هذا سيتوقف في يوم غير بعيد[٧]. ومما هو واضح من السياق أن هذا الانفعال مردّه إلى ما تناهى إلى سمعها من أشعار هزيلة لم تستطع قبولها.

لم تكتف نازك بما رصدته للشعر الحر من نواقص، بل إنها أضافت ثلاث ظواهر عامة رأتها مضللة للشعراء، هي:[٨]

١- المصدر نفسه، ص ٩٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٤- نازك الملائكة، ديوان شجرة القمر، ص١٦.

٥- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص ١٤٦.

٦- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٨ -٤٩.

٧- نازك الملائكة، ديوان شجرة القمر، ص ٤١ -٤٤.

٨- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤١ -٤٤.

آ- الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، "والحق أنها حرية خطرة... فما يكاد الشاعر-يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايق، ولا عددا معينا للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية ينسى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد...".

ب- الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، ... وفي ظلّها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه.

ج- "التدفق... وينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة..." وينتج عن التدفق ظاهرتان تعدان من عيوب الشعر الحر، وهما:

١- " تجنح العبارة... إلى أن تكون طويلة طولا فادحا".

٢- "تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد".

مما تقدم كله، يظهر جليا ارتداد نازك الملائكة، على الرغم من أننا نقرّها فيما رأته مضللا للشعر الحديث، ولكن ليس بالشكل الذي ارتأته، فالمزايا التي ذكرت، سلاح ذو حدين، ويمكن للشاعر أن ينخدع ببريقها، وتقوده بدلا من أن يقودها، ولكن هذا الكلام نوجهه إلى هواة الشعر، وحتى هؤلاء يستطيعون أن يسلموا من الوقوع في شرك هذه العيوب فيما لو وضعوا القاعدة النقدية التي قدّمتها نازك الملائكة نصب عيونهم. وهنا يأخذ النقد الوجه الحقيقي له، وهو تقديم الاقتراحات الجمالية التي تجعل الشعر أكثر جمالا، وفاعلية.

قامت نازك الملائكة بمحاولات عديدة لبيان أن الشعر الحديث ضارب في جذوره الزمان القديم، ولكنها وقعت بمآزق ما كان عليها أن تقع بها، وبخاصة أنها شاعرة تمتلك ذائقة فنية جميلة، وحسا نقديا متميزا؛ فقد أتت في مقدمة كتابها بقول الشاعر محمود درويش:[١]

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل
وكل لقاء وداع
وما بيننا غير هذا اللقاء
وما بيننا غير هذا الوداع.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٧.

وهي لكي ترضي المتزمتين من أنصار الشعر القديم جمعت المقطع السابق ضمن بيتين من المتقارب، بعد أن نزعت كلمة "وداع" الأولى، فصار المقطع الشعري على الشكل الآتي:

وفوق سطوح الزوابع كـــل كلام جميـــل وكل لقـــاء

و ما بيننا غيـــر هذا اللقاء وما بيننا غير هذا الوداع

وللأسف فإن الكلمة التي حذفتها من النص ما كان يجب نزعها، فالمعنى الأول لمقطع درويش أكثر إفادة وألما، وتعبيرا. إنه يريد من القارئ أن يعرف شيئا عن معاناته، ولنتخيل أن شعوره عند اللقاء، هو شعور الوداع؛ فأية معاناة، وأي عدم استقرار يعيشه الشاعر؟ وحتى لو أن المعنى لا يتغير، فإن التعامـــل مع النصوص الحديثة التي يفترض أنها تشكل متنا واحدا تجمعه الوحدتان العضوية والموضوعية، لا ينبغي أن تكون هكذا، سواء أرضي بذلك أنصار الشعر القديم، أم لم يرضوا؟.

تناولت الملائكة أيضا فن البند العراقي، وأخذت تتكئ عليه لتلتمس شرعية الشعر الحر، ولتثبت أن فن البند العراقي في تشكيلاته العروضية ضرب من الشعر الحر، ونقلت عن كتـــاب البنـــد في الأدب العربي لعبد الكريم الدجيلي، نصا منسوبا لابن دريد، رواه الباقلاني في إعجازه، وآخر للمعـــري أورده ابن خلّكان في وفياته. إن الاستشهاد بمثل تلك النصوص القديمة تشكل رغبة جـــادة وعارمـــة عنـــد الشاعرة كي تصنع جذورا قديمة لحركة الشعر الحر، إلا أن أمثال هذه النصوص لا تكتسب الشـــرعية التي تخولها لأن تكون مقياسا يقاس عليه؛ فنظائرها قليلة، بل نادرة.

ثمة تناقض كبير بين ذوق الملائكة الشعري، وإيمانها العميق بالحرية، وبـــين نزوعهـــا إلى التقـــنين الصارم، ووضع القيود الفنية في وجه هذا الشعر؛ ففي الفصل الثاني من الباب الثاني عالجت المشـــاكل الفرعية في الشعر الحر، وهي: الوتد المجموع[١]، الزحاف[٢]، التدوير[٣]، التشكيلات الخماسية[٤]، فاعـــل في حشو الخبب[٥]. فعلى سبيل المثال نرى أنها حذرت من استعمال التشكيلات الخماسية، وقد استعملتها، مما حدا بها إلى القول: "الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب في ذهني يرفض تشكيلة خماســـية رفضـــا كاملا. وجانب في سمعي يتقبلها ولا يرى فيها ضيرا، أو لنقل: إن الناقدة فيّ ترفض، والشاعرة تقبل"[٦].

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٨ -١٢.

٢- المصدر نفسه، ص١٠٠.

٣- المصدر نفسه، ص١٠٩.

٤- المصدر نفسه، ص١٢٣.

٥- المصدر نفسه، ص١٣٢.

٦- المصدر نفسه، ص١٢٧.

وواضح من سياق كلامها أن الرفض الكامل للتشكيلة الخماسية، ليس ناتجا عن علّة حقيقية، أو عيب فاضح، وإنما هو من قبيل الاجتهاد الذي قد يوافق عليه بعض النقاد، وقد يخالفها فيه بعضهم الآخر. ونحن نحترم اعترافها بالوقوع بهذا التناقض، والاعتراف بتغييرها لفكرة و اعتناق أفكار جديدة، إنها تراجعت عن فكرتها بشكل جعلها تعدل رأيها في طبعتها السادسة للكتاب، عندما قالت: "إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن ولكن من الممكن أن تدخل تلطيفا يسمح بجمع تفعيلات معينة دون غيرها، والواقع أنني في عام ١٩٧٥ قد جعلت القانون صارما شاملا دون أن أستثني منه حالة، وها أنا ذا أعود الآن وألطفه، وأرقرق فيه ليونة لا بدّ منها، يمليها عليّ طول ممارستي للشعر نظما وقراءة"[١].

لو تجاوزنا مسألة التشكيلات الخماسية، وتجانس التفعيلات لرأيناها تأتي ب-فاعلن في حشو الخبب، وهذا ما نهت عنه بشدّة، إلا أنها تتنصل من هذا العيب أيضا بقولها: "وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحي من السليقة، لا جريا على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني. ومن ثم فإن (فاعل) قد تسرّبت إلى تفعيلاتي "الخببية" وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة ، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج على تفعيلة الخبب".[٢]

يستطيع المدقق أن يدرك أن التناقض لم يكن بين الموقف الشعري والموقف النقدي فقط، بل تعداه إلى آرائها النقدية، فبينما رأيناها تعيب على الشعر الحر ظاهرة التدفق والانثيال، نراها هنا تسوّغ وقوعها بهذا المتزلق، من خلال وقوعها بعيب إدخال "فاعل" في حشو الخبب. وفي الأحوال جميعها نحن لا نأتي بهذه المثالب لنحط من قدر الشاعرة، أو نتحدّث عن عيوبها، فكثيرون جدا من النقاد قد غيروا رأيا اعتنقوه مسبقا، ولكننا نأخذ عليها الحدّة التي عالجت بها أمور الشعر الجديد، والتسرّع في وضع القوانين، وما من شك في أن الجدل النقدي الذي دار حول كتاب الشاعرة، قد أثبت خطأ أغلب القضايا التي أثبتتها، ومع ذلك فإنها لم تتراجع عما تبنته، وظلّت متمسكة بآرائها، وكان الدرس أبلغ لو تراجعت، وبيّنت أن حركة الشعر الحر يجب ألا يتعجل النقاد في تأطيرها و"وقوننتها"، إذ إن المفاهيم الفنية الحديثة تحتاج إلى وقت كاف حتى تثبت وجودها. ومن ثم يأتي التنظير كمرحلة لاحقة استنتاجية.

---

١ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٤.

المؤثرات التي كوّنت فكر "نازك الملائكة"

تأرجحت الشاعرة بين التراثية والحداثة، وقد اختلفت طبيعة هذا التأرجح باختلاف مراحل حياتها؛ ففي بداية الطريق، كان سلطان الثقافة الأوربية أقوى، ولكن -كما رأينا- سرعان ما ضعفت هذه الغلبة، وهيمنت بالتالي سطوة الفكر التراثي عليها منذ أوائل الستينيات كردة فعل على تجمّع "شعر"، وأعتقد جازما، أنها رأت في قصيدة النثر، بل في كل أنواع الشعر التي خرجت في تلك الحقبة، شيئا ما كان يمكن أن يوجد لولاها، وبالتالي، كانت مسؤولية التصدي للخلل الناتج، ومسؤولية التوجيه، بل التعليم، تقع عليها وحدها. والذي نلاحظه في كتابها "قضايا الشعر" أنها تأثرت بثلاثة اتجاهات نقدية أجنبية، هي[1]:

أ- اتجاه النقد الطبيعي.

ب- اتجاه النقد الرومانتي.

ج- اتجاه النقد الفني.

الاتجاه الأول ئظهر من خلال تصنيفها على طريقة "سانت بيف" -مؤسس هذا الاتجاه- لطائفة معينة من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنّها بين الانفعال والشعر والموت المبكر ... فربطت بين الشابي والهمشري وبروك وكيتس،[2] ربطا نفسيا وعاطفيا وفنيا.

تأثرها بالمذهب الرومانتي ظهر جلبا من خلال إيثارها للنزعات الفردية ورفضها لدعوى الالتزام في الشعر، وربطها الوثيق بين الشعر والموت. فهي عندما تتحدث عن الدعوة إلى اجتماعية الشعر تقول إن هذه الدعوة في عنفها "تشبه تيارا جارفا يريد أن يكتسح القيم كلها".[3] وهذه الدعوة، كما تراها، تميل إلى تجريد الشعر من العواطف الإنسانية؛ ذلك أن سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه "المشاعر الذاتية والهرب من الواقع والانعزالية، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعا شعريا".[4] أو تقول: "لكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها (الدعوة إلى اجتماعية الشعر) ينبغي له أولا أن يتخلّص من إنسانيته"[5]

١- نازك الملائكة، كتاب تذكاري، بحث الدكتور إبراهيم محمد، ص ٧٨٨ وما بعدها.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠٤ -٣١٣.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٩٥.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٩٨.

٥- المصدر نفسه، ص ٣٠٠.

وردت الإشارة إلى مبادئ النقد الفني في أثناء حديثها عن القصيدة، إذ ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أية أهمية ، لأنه أتفه العناصر من وجهة نظر الفن...[١]

أما موروثها النقدي العربي فقد تجلّى في الكتاب كله، وبخاصة أن ميزان النقد العروضي واللغوي شكل عندها ملمحين رئيسين من ملامح النقد؛ فهي ترفض "أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، واللغة لمجرد أن قافية تضايقه، أو تفعيلة تضغط عليه، (وحتى الضرورات الشعرية ترفض استعمالها إذ تقول متابعة: "وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه حرية لغوية لا يملكها الناثر".[٢] إضافة إلى ما سبق، فإن نازك الملائكة تنظر نظرة تقليدية للغة بوصفها تراثا تواضع القدماء عليه، يظهر هذا جليا في مقالها: "الناقد العربي والمسؤولية اللغوية"وفيه تهاجم الشعراء المحدثين الذين يحاولون أن يغيروا في قواعد اللغة كما اتفق: "إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام، ودليل احترامها لتاريخها، وثقتها بأنها أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة."[٣] ثم إنها تستبعد أن يبدع الشاعر الموهوب أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره[٤] ولكنها لا تلبث أن تقع بما يشبه التناقض مع القول السابق عندما تقرر أن هذا الأديب "إذا خرق قاعدة، أو أضاف لونا إلى لفظه، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسسنا أنه أحسن صنعا، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبية".[٥]

إن قارئ الكلام السابق لا يستطيع أن يوفق بين وضعه تعبيرا جديدا، علما أنه متهم سلفا بأنه سيكون واحدا من اثنين: إما جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها.[٦] ولا يفهم من سوق المقبوسات السابقة أننا نخالف الشاعرة فيما ذهبت إليه، ولكن الأمر أنها تسرّعت في التنظير وعممت كلامها على الجميع، وهذا هو الموضع الذي نخالفها به، كلامها في غالبيته يجب أن يكون موجّها إلى مبتدئي الشعر، ثمة شعراء جعلوا من اللغة هما من همومهم، وأخذوا يشتغلون عليها، إن مثل هؤلاء لا يمكن أن نغفل إبداعهم، وأن ننعتهم بالجهل أو الخيانة، لأن أي انزياح إبداعي

١- المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٩.

٤- المصدر نفسه، ص٣٢٢.

٥- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٠.

٦- تطرّقت الشاعرة لهذه الفكرة في غير موضع. قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٢٧.

خالفوا فيه القاعدة المعروفة إنما هو إبداع له دلالاته، التي يجب أن تستوقف الناقد محاولا الوصول إلى مرامي الأديب، وهنا يصير كلام الشاعرة بأن ما يخرقه هذا الأديب هو قاعدة ذهبية ابتكرها، منسجما مع ما نذهب إليه.

رفضت نازك استعمال العامية،[١] لأنها ساذجة، منفّرة، تشخّص العواطف البدائية، ولا تقوم على الترابط الذي تقوم عليه الفصحى، وكانت من أكثر اللائمين لجبران نتيجة استعماله لكلمة "تحمم" بدلا من "استحم" في قصيدة "سكن الليل"، والواقع أن رفضها مقبول ولكن ليس بهذه الصورة التي تتهجم فيها على متكلمي العامية، وكأنها تتهمهم بالسذاجة وبدائية العواطف؛ ثم إن هناك فرقا بين المجيء بقصيدة عامية بشكل كامل، وبين تضمين بعض الكلمات العامية التي قد يرى الشاعر أنها تعطي القصيدة بعدا محببا ويشحنها بقوة إيحائية خلابة. إذن من المفترض ألا يكون الرفض قطعيا، صحيح أن اللغة العربية الفصحى هي لغة الفكر المثقف، وفيها من الاتساع والتعقيد ما يجعلها ملائمة لكل الحالات الشعورية التي قد يمر بها الإنسان، ولكن حكمنا يجب أن يكون مستلهما من النص، وليس حكما قبليا متشنّجا. إننا من خلال نظرة عامة لنقدها اللغوي نستشف أنها ترتكز في نقدها على مثل جمالية وفلسفية وقومية في آن؛ نلمح هذا جليا من خلال تعرّضها لظاهرة إدخال (ال) على الفعل،[٢] إذ تبدأ من الجمالية وتتساءل عن المكسب الذي يحققه الشاعر من إدخال (ال) على الفعل فالأسماء مجردة من الحركة والزمن، ومثلها كذلك الصفات، أما الأفعال فإنها ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة، فالفعل أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات، ثم نراها تنتقل إلى الناحية الفلسفية في التحليل لفهم البنية الحية في اللغة، فتورد المقطع الآتي للشاعر نذير عظمة:

أقفاصه الترن في الهياكل
الأروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والأكهف المنازل
التود أن تحبس بي الحياة والتجددا.[٣]

١- توسعت في هذه القضية ضمن مقالها عن "الشاعر واللغة". مجلة الأديب، العدد العاشر١٩٧١. تجب الإشارة إلى أن رفضها نتج كرد حاسم على ما دعا إليه جماعة "شعر"، ولكن المأخذ عليها هنا جاء من مصادرتها المطلقة لهذا الأمر.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٧ -٢٣٢.

٣- القصيدة نشرت في مجلة شعر، العدد الثالث، ١٩٥٧.

وتتابع فيه الأفعال المقترنة بـــ(ال)، ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة، وافتقـــاد لليونـــة والعذوبة، وتظهر أن أمثال هذه الأمور "تزعج السمع وتصبح رتيبة"، لتصل أخيرا إلى أن العبث باللغة، والدعوة له، إنما هو ناتج عن قوى متربصة تنطوي على الشر وسوء النية، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح. وفي القضية اللغوية تختتم كلامها بدعوة النقاد العرب بتحرير أنفسهم من أفكار النقـــاد الأوربيين، والعودة إلى نصوص الشعر العربي، وبخاصة أن "نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوربي، قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوربي، وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر كما يسمونها."[١]

إن ما مرّ معنا يؤكد ما ذهبنا إليه في البداية، وهو أن الملائكة جعلت من نفسها وصية علـــى الشعر الحديث، وها هو ذا الخيط بدأ ينفلت من يدها، ولا بدّ من إعادة الإمساك بـــه. لقـــد حـــدد الدكتور مصطفى حسين فلسفتها اللغوية في الشعر بشكل دقيق، وأظهر أن هذه الفلسفة ترتكز على ما يلي:[٢]

١- إن الشاعر أوثق اتصالا باللغة، لأن كلامه موزون مقفى، فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة.

٢- اللغة ليست أداة بل منبع.

٣- احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة، وهذا يقتضي منه إحساســا مرهفــا باللغة، والتزاما بأقيستها، لأن قوانين اللغة وأقيستها هي سر جمالها.

٤- ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولا، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني.

٥- ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر، كما ترفض الألفاظ القاموسية الغريبة.

في ضوء ما تقدم كله نرى أن نازك قد بلورت نظرتها في النقد، وخرجت بمزالق عامة يقـــع فيهـــا النقاد، هي:

آ- يدخل النقاد هذا الميدان دون نظريات تقودهم، ولا مذاهب توجههم.

ب- يعتني الناقد العربي بسير الفنانين، متأثرا بالنظريات السيكولوجية، في حين يجـــب أن يبقـــى اهتمامه منصبا على القصيدة.

ج- عناية النقاد بأفكار القصيدة، واعتبارها أساسا لتقويمها، حيث إن لكل منا معتقـــده الخـــاص الذي يؤمن به.

١- قضايا الشعر المعاصر، ص١٥٨ .

٢- نازك الملائكة، كتاب تذكاري، ص٨٧٦ -٨٧٧.

د- "النقد التجزيئي" من أبرز مزالق النقد وأشدها تدميرا، للأعمال الفنية، وتعني به ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيليا يقف عند المظاهر الخارجية، ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنيا مكتملا. يمكننا أن نضيف إلى هذا، سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي بتبرئة العمل من الأخطاء، دون التدليل على مظاهر الجمال فيه، وسلبية استخلاص النظريات من النص على شكل تسلية نقدية.[1]

هذه المزالق العامة معروفة وليست جديدة، أو غائبة عن ذهن النقاد في ذلك الوقت، وهي أحكام عامة تحتاج إلى تخصيص وتقديم أدلة عملية على الواقعين بها، وهذا ما لم تفعله الناقدة أما قضية النقد التجزيئي فما نظنه أن الشاعرة لم تعبر عن فكرتها بشكل جيد؛ إن مهمة النقد الوقوف عند فنيات العمل الأدبي، ولكن هذا لا يتعارض مع فكرة النقد التجزيئي، ولا يمكن لناقد أن يصل إلى الهيكل الفني الكامل من دون لمس الجزئيات التي كونت مجمل العمل الأدبي، هذا من جانب، ومن جانب آخر من حق كل ناقد أن يغلّب المحور الذي يريد، ومن ثم يشتغل عليه، وهذا سر جمال الأدب، وخلوده، فما من ناقد يستطيع أن يجزم بأنه أتى على عمل أدبي بشكل كامل وأغلق القول فيه.

مفهوم القصيدة / الحداثية / عند نازك الملائكة

تتألف القصيدة عند نازك من:[2]

١- الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.

٢- الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

٣- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل من صور وتشابيه واستعارات...

٤- الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

الموضوع: أتفه عناصر القصيدة عند الملائكة، كما مرّ معنا، وهو "أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء".[3] ونحن نوافق على هذا الرأي، ولكن من المعروف أنه يتعارض مع أنصار مدرسة الواقعية الاشتراكية الذين يعوّلون على الموضوع بشكل أكبر. و ما نراه أن الموضوع الجيد لا يعطي قصيدة جيدة؛ إن أهمية الموضوع تنبع من اختيار الشاعر له كموضوع لقصيدته، ولكنها وصلت

١- درست الشاعرة بعض القضايا النقدية مثل الوتد المجموع، الزحاف، التدوير...(قضايا الشعر المعاصر، ص٩٧-١٢٣)

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٤.

٣- المصدر نفسه، ص٢٣٤.

إلى درجة المغالاة في "تهميش" الموضوع، وهذه المغالاة كانت السلاح الذي تواجه به نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب.

الهيكل: إن نازك استعملت مصطلح الهيكل بدلا من مصطلح الشكل، وهي من أنصار الشكل دون تحفّظ، وهذا شيء نوافقها عليه. إن الهيكل الجيد يجب أن يمتلك أربع صفات هي:

-التماسك: أي "أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة"[١].

-الصلابة: "أن يكون هيكل القصيدة عاما متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري".[٢]

-الكفاءة: أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم.[٣] وهذا يعني أن اللغة عنصر أساسي في كفاءة الهيكل.

-التعادل: هو "حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل".[٤] وتبيّن أن للهيكل ثلاثة أصناف هي الهيكل المسطح، والهرمي والذهني،[٥] وهي أمور شخصية قد يخالفها فيها أي ناقد.

إن مفهوم القصيدة عند نازك يصدر عن رؤية شخصية مغلقة، وهذه الرؤية يمكن الأخذ بها من قبل بعض النقاد، كما يمكن عدم الأخذ بها، والإرث النقدي الذي تركته هو جهد شخصي لم يكتب له النجاح والصيرورة، أما من حيث الشروط الأربعة التي هي عماد الهيكل الجيد فيمكن أن نأخذ عليها أكثر من مأخذ؛ فليس شرطا، ولا قاعدة ذهبية أن يأتينا الشاعر بقصيدة تتناسب فيها القيم العاطفية والفكرية، وليس لزاما على الشاعر أن يأتينا بقصيدة لا يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم، إن قضية "إفهام القارئ" ستظل قضية إشكالية، وقد تتناقض القصيدة الجيدة مع إفهام عدد كبير من الناس، والحل الوحيد لهذه الإشكالية هو: لندع الشاعر يعطينا إبداعه دون أي حجر أو تدخل في نسجه، والنقد يقوم بالإضاءة، وسنجد أن القارئ سيرقى بمستواه رويدا رويدا.إن الكفاءة بمفهوم نازك الملائكة تقوقع الشاعر وقصيدته، وتجعل من القصيدة تشع باتجاه معجمي ثابت، لا نريده لقصيدتنا

١- المصدر نفسه، ص٢٣٦.

٢- المصدر نفسه، ص٢٣٦.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٧.

٤- المصدر نفسه، ص٢٣٨.

٥- المصدر نفسه، ص٢٤١ -٢٦٢.

الحديثة التي نأمل منها التوثب، والخيال وتعدد الصور، والمعاني. إن للنص الشعري الحديث مستويات متعددة، والقارئ مشارك في العملية الإبداعية، يشارك الشاعر انفعالاته؛ بوساطة إسقاط انفعاله هو، فتغدو القصيدة عالما رحبا، ورؤيا شمولية، وهنا، ومن هذا المنظور، تفترق القصيدة الحديثة عن مثيلتها القديمة، وبذلك نكون قد حفظنا للشعر الحديث شعريته، وشكله الفني، وتقنياته الجمالية الحديثة، التي أثبتت جدواها.

الاستنتاجات والتوصيات

في الختام، وبعض أن استعرضنا آراء الشاعرة نازك الملائكة، في المجالات التي تتعلّق بالشعر كافة، نقول: إننا لا نوافق على ما أرادته الشاعرة نازك الملائكة للشعر الحديث؛ فقد كانت محاولتها متعجلة في التقنين، وكانت أشبه بسلسلة قيود جديدة توضع للشعر، بل إن الشاعرة ضيّقت باب الشعر، فبعد أن كان ينظم على ستة عشر بحرا، صار ينظم على ثمانية، ولقد عاب كثير من النقاد على نازك تناقضها مع نفسها عندما حرّمت على الشعراء المجيء بخمس تفعيلات، بينما كانت تأتي بهذا العدد في شعرها، ويستشهد الدكتور كمال خير بك[1] بالشطر:

لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب.[2]

إذ إن فيه خمس تفعيلات من وزن فاعلن، وكنا ألمحنا أن الإدانة يجب ألا تكون من هذه النقطة الشكلية البسيطة، بل من حب الشاعرة الكبير في أن تعود بالقصيدة العربية إلى أسر العبودية. ومغالاتها الكبيرة في تركيزها على الناحية العروضية، مما حدا بصاحب مجلة "شعر" يوسف الخال بالقول عندما يتعرض لكتاب الشاعرة "قضايا الشعر المعاصر: "... إننا نرفض رفضا باتا ما قررته المؤلفة بأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقا، مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ... ولو لم تعرف العروض."[3]

والنتيجة التي نود إثباتها هنا بعد هذا العرض لكتابها قضايا الشعر العربي، بغية الوقوف عند الفكر النقدي لهذه الرائدة، هي أنها لم تر في الحداثة إلا تطويرا ضيّقا لما كان سائدا، وهذا التطوير يجب أن يكون في حدود التفعيلات العروضية، وفضلها كان من خلال فتح باب الجدل على

١- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٤ -٢٧٥.

٢- البيت من قصيدة الأفعوان، الديوان، ج٢، ص٥٣.

٣- مجلة شعر، العدد ٢٣، خريف ١٩٦٢، ص١٤٤.

مصراعيه، من خلال ما كتبته من نقد، ولا ننسى أن لهذا الجدل أكبر الأثر في دفع الشعر العربي الحديث، والحركة النقدية حول الشعر الحديث، خطوات إلى الأمام، وما كانت كذلك لولا تجاوز هذه الحركة كل ما أثبتته من آراء في كتابها، لأن كتابها غدا، على حدّ تعبير الدكتور غالي شكري، قريبا من اللحن الجنائزي الذي يصوغ النهاية المؤسفة التي دعاها بالسلفية الجديدة.[١]

المصادر والمراجع

١. بنيس، محمد، حداثة السؤال، بيروت: دار التنوير، ط١، ١٩٨٥.
٢. خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: المشرق للطباعة، ط١، ١٩٨٢.
٣. شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٦٨.
٤. مجموعة من المؤلفين، نازك الملائكة، كتاب تذكاري، الكويت: شركة الربيعان، ط١، ١٩٨٥.
٥. الملائكة، نازك، الأعمال الكاملة، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩
٦. الملائكة، نازك، التجزيئية في المجتمع العربي، دار العالم، ١٩٧٤.
٧. الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، بيروت: دارالعلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩.
٨. الملائكة، نازك، ديوان شجرة القمر، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٦٨.
٩. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٦، ١٩٨١.
١٠. مجلة الأدب، بيروت: دار الآداب، ع١٠، ١٩٧١.
١١. مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ع٣٣.
١٢. مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع٢٣، ١٩٦٢.
١٣. مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع٣، ١٩٥٧.

١ – غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص٥٣.

مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام

الدكتورمحمد موسوي بفرويي*

الدكتور شاكر العامري**

الملخّص

قد كان أبو تمام من أبرز الشعراء المادحين، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك فيه طريقاً يختلف عمّا كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون. نشأ أبو تمام في دمشق يعمل عند حائك ثم انتقل إلى حمص حيث نظم قصائده الأولى ووصل إلى المعتصم وصار شاعره الخاص، وقد كان قبل ذلك مطروداً محروماً من قبل الخلفاء الذين كانوا قبل المعتصم. يمتاز أبو تمّام بما في مدحه من منطق و اتساع أفكار وحكم وأمثال سائرة مبثوثة في تضاعيف أبياته، وبما فيه من عصبية عربية تحمله على الإسراف في ذكر مناقب العرب وتزيين الحياة البدوية ومساكن الأعراب وقبائلهم.

فقد استطاع أبو تمام أن يحوّل قصائده التي مدح بها المعتصم واصفاً شجاعته وشجاعة جنوده، استطاع أن يحوّلها إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة لما بثّ في جماداتها من روح الحياة فجعلها متحرّكة ناطقة. وكما كان يبالغ في مدحه كان يبالغ في وصفه كذلك، فقد كان وصّافاً ماهراً، بل رسّاماً مصوّراً يعتني بلوحاته أيّما اعتناء وهو لا ينسى في رسمه للطبيعة ممدوحه رابطاً بينه وبين الطبيعة ليمنّ في نهاية المطاف على ممدوحه، بشكل غير مباشر طبعاً، أنّه مدحه بأفضل ما يكون من الأشعار وليتخذ من ذلك ذريعة ليمدح شعره ويُعلي من شأنه أكثر من إعلاء شأن الممدوح.

كلمات مفتاحية: أبو تمام، المدح، المعتصم، البديع.

المقدمة

نظم الشعراء في العصر العباسي في الموضوعات القديمة من المدح وغيره كما في الأعصر الماضية ولكنهم لاءموا موضوعاتهم مع حياتهم الجديدة المتحضّرة. وقد صوّروا، في المدح، أنواعاً من الصور الحيّة الناطقة للصفات التي استخدموها في شعرهم كالكرم والسماحة والعلم والحزم والمروءة وشرف النفس وعلوّ الهمّة والشجاعة وجسّموها في الممدوحين تجسيماً قويّاً. وبذلك ظلّت المدحة تبثّ، في الأمة، التربية الخلقية مع الصفات الفاضلة والمكارم النفسية. وفي مدائحهم، نجد أيضاً الأحداث

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ٨٩/١١/١٢ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢١

السياسية التي وقعت في عصورهم من االفتن والثوراث والحروب الداخلية والخارجية على شكل وثائق تاريخية مهمّة. ونجدهم، مع ذلك، يجنحون، في مدائحهم، إلى الأساليب القديمة، محاولين بذلك أن يُظهروا في أشعارهم الاستحكام والمتانة الشعرية التي وجدت في تلك الأساليب. وقد كان أبو تمام أبرز أولئك الشعراء، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك فيه طريقاً يختلف عمّا كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون.

هو حبيب بن أوس الطائي صليبة[١]. ولد بقرية يقال لها جاسم سنة١٨٠هـ (٧٩٦م)[٢]. وكان أبوه رومياً مسيحياً اعتنق الاسلام وانتسب إلى قبيلة طيء ولهذا لُقّب بالطائي، وبعض يرفع نسبه إلى طيء ويزعم أنّ والده نصرانيّ من أهل جاسم يقال له تدوس العطار فلما أسلم غيّر اسمه فصار أوساً[٣]. وقال بعض العلماء: خرج من قبيلة طيء، ثلاثة، كلّ واحد منهم مجيد في بابه: حاتم الطائي في جوده و داود بن نصير الطائي في زهده و أبو تمّام، حبيب بن أوس، في شعره[٤].

نشأ أبو تمام في دمشق يعمل عند حائك ثم انتقل إلى حمص حيث نظم قصائده الأولى وحيث صادف الشاعر ديك الجن[٥] وأخذ عنه بعض أساليبه. أخذ الشعر يتدفّق على لسان أبي تمّام، وبعد مدة وصل إلى المعتصم وصار شاعره الخاص، وقد كان قبل ذلك مطروداً محروماً من قبل الخلفاء الذين كانوا قبل المعتصم. وكان أبو تمام يشارك المعتصم في حروبه ليصف ميادين الحرب. وآنذاك ألّف ديوان الحماسة الذي هو عبارة عن مختارات جمعها من أشعار العرب العَرْباء ورتبه على عشرة أبواب أهمّها: الحماسة، المراثي، الأدب، النسيب، الهجاء، الصفات، المُلَح، مذمّة النساء.

توفي أبو تمّام بالموصل سنةَ إحدى و ثلاثين ومائتين وقيل إنه توفّي في ذي القعدة وقيل في جمادى الأولى سنة ثمان وعشرين وقيل تسع وعشرين ومائتين وقيل في المحرم سنة اثنتين وثلاثين ومائتين[٦].

١- الصليبة: الخالص النسب (المعجم الوسيط، مادة صلب).

٢- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام.

٣- بطرس البستاني، أدباء العرب.

٤- ابن خلكان، معجم الأدباء، ج٢، ص١٤.

٥- ديك الجن، هو عبد السلام بن رغبان، اشتهر بلقبه ديك الجن. ولد سنة١٦١ للهجرة في مدينة حمص، وهو من شعراء الدولة العباسية وكان يتشيع تشيعاً حسناً وله مراث في الحسين رضي الله عنه و قد ضاع أكثر شعره و لم يبق منه إلاّ القليل (انظر في ترجمة ديك الجن وأخباره: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣٤، ص ١٨٤).

٦- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٢، ص١٧.

أهمية البحث والهدف منه

لاشكّ أنّ الكشف عن مميزات النصوص الشعرية وخصائصها، بشكل عام، يحتلّ جانباً مهمّاً من الدراسات الأدبية. وما يهدف هذا البحث إلى تحقيقه لا يخرج عن تلك الدئرة، بل يحتلّ المركز منها، إذ إنّ الأفذاذ في الأدب العربي الذين كانوا قدوة غيرهم من الأدباء ليسوا بالكثيرين. وإنّ الابتكارات والإبداعات التي نراها في مدح أبي تمّام هي مما يميّز شعره من شعر من عاصره ولذلك نرى من جاء بعده يحذون حذوه في مدائحه.

منهج البحث

المنهج الذي اتبعه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتمّ استقراء النصوص الأدبية وتحليلها وصولاً إلى استخراج ما يصبّ في هدف البحث منها، كما تتمّ الاستعانة بالنصوص شواهد على صحّة الاستنتاج والاستخلاص.

أبو تمّام في مدحه

يمتاز أبو تمّام بما في مدحه من منطق و اتساع أفكار وحكم وأمثال سائرة مبثوثة في تضاعيف أبياته، وبما فيه من عصبية عربية تحمله على الإسراف في ذكر مناقب العرب وتزيين الحياة البدوية ومساكن الأعراب وقبائلهم وشعرائهم.

قال أبوالفتح بن الأثير في كتابه المثل السائر يصف الثلاثة: (أبا تمّام والبحتري والمتنبي): «وهؤلاء الثلاثة هم لات الشعر و عُزّاه و مناته الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين وفصاحة القدماء وجمعت بين الأمثال السائرة وكلمة الحكماء. أمّا أبو تمّام فربّ معانٍ و صيقل ألباب وأذهان وقد شهد له بكلّ معنى مبتكر لم يمش فيه على أثر فهو غير مدافع عن مقام الإغراب الذي يبرز فيه على الأضراب....»[١].

الملحمة في مدائح أبي تمام

كان أبو تمام في شعره يتشدّد في اختيار الألفاظ وكان حريصاً على الروابط بينها وما يمكن أن تخلقه من الصور الشعرية الجميلة المعبّرة. ومن ذلك أشعاره التي يصف فيها حروب المعتصم بصور رائعة متحرّكة أمام عيون القراء لشعره فكأنّهم أمام فلم سينمائيّ أو مشاهد حيّة ناطقة. يقول من قصيدة يمدح فيها المعتصم: [الطويل]

غدا المُلكُ معمورَ الحرَا والمنازلِ   مُنوّرَ وَحْفِ الروضِ عذبَ المناهلِ

١ - ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ج١، ص٧٢.

بمعتصمٍ بالله أصبحَ ملجأً ومعتصَماً حرزاً لكلّ مُوائلِ

... إلى أن يقول:

تراهُ إلى الهيجاءِ أوّلَ راكبٍ وتحتَ صبيرِ الموت أوّلَ نازلِ

وقد ظُلّلتْ عقبانُ أعلامه ضحىً بعقبانِ طيرٍ في الدماءِ نواهلِ[1]

فإنّنا نرى هنا لون الملحمة، حيث يقول إنّ المعتصم هو مأوى لكلّ من اتّجه إليه، لأنه مقدام في الحروب وهو لا يخاف من الموت في هذه الميادين المخيفة ويصف جنوده بالعقبان الكاسرة في الشجاعة وسرعه القتل وإنّ طيور السماء تظلّلهم وتطير فوق رؤوسهم طمعاً في ما ستطعمه من لحوم الأعداء وجثث قتلاهم التي سيتركونها في أرض المعركة مجبورين لانشغالهم عنها بالهروب. وفي القصيدة المذكورة كثير من هذه الموضوعات التي استطاع الشاعر وصفها بشكل جيد مصوّراً وقائع النزال مبالغاً في أوصافه وصوره المرسومة، فترى الموت قد خيّم على ساحة المعركة وألقى بجرانه وكلكله فيها فإذا هو سحابة بيضاء تظلّل أعداء المعتصم فقط وليخرج منها جنوده كأنّهم الطيور الكواسر التي تنقضّ على فرائسها من الجوّ وليتحوّل مدحه إلى ملحمة عسكرية رائعة. وقد أشار أبو تمام في هذه القطعة إلى صفة مهمة من صفات القائد هي كونه أول من يدخل ميدان الحرب، فهو لا يقف جانباً يدفع جنوده إلى الحمام، بل يقدمهم في جميع مواقف القتال ويصبر على أهوال النزال. ونجد هذا الموضوع في هذه الأبيات أيضاً: [الطويل]

أُلاك بنو الأحساب لولا فعالهم درجن فلم يوجد لمكرمة عَقْبُ

لهم يومَ ذي قارٍ مضى وهو مفرد وحيدٌ من الأشباه ليس له صحْبُ

به علِمتْ صُهب الأعاجم أنه به أَعربتْ عن ذات أنفسها العُرْبُ

هو المَشهد الفصل الذي ما نجا به لكسرى بن كسرى لا سنامٌ و لا صُلْبُ[1]

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج٢، ص٤٠- ٤١. وقوله الحرا والمنازل، الحرا: الحمى والناحية. قال في لسان العرب، مادة (حري): "والحَراة: الساحةُ والعَقْوَةُ والناحيةُ، وكذلك الحَرَا، مقصور. يقال: اذْهَبْ فلا أَرَيَنَّكَ بِحَرايَ وحَرَاتِي. ويقال: لا تَطُرْ حَرَانا أي لا تَقْرَبْ ما حولنا". والنَّوْر الزهر الأبيض واحدته نَوْرَة (ج) أنوار، ومنوّر اسم مفعول من تفعيل، أي ظهر زهره. والوحف من النبات والشعر والجناح الواحف، والواحف هو ما غزر وأنبت أصوله واسود ومن الجناح الكثير الريش. وقوله: مُوائل اسم فاعل مزيد من وأل أو وئل بمعنى اللاجئ. قال في لسان العرب: "المَوْئل المَنْجَى وهو المَلْجأُ، والعرب تقول: إنه لَيُوائل إلى موضعه يريدون يذهب إلى موضعه وحرزه". وقوله: صبير الموت يعني سحابته وظلّه. قال في اللسان:"والصَّبِيرُ: السحاب الأَبيض الذي يصبرُ بعضه فوق بعض درجاً".

يتحدّث أبو تمام في هذه الأبيات عن العرب ويبالغ في مدحهم فيصفهم بأنّهم ذوو أمجاد وشرف ثابت في آبائهم ولهم أفعال شريفة لولا انتشارها لما كان هناك ذكر لمكرمة، ثمّ يرسم الشاعر صورة ملحمية وصف فيها يوم ذي قار المشهور الذي انتصر فيه خالد بن يزيد الشيباني في الحرب التي قادها ضد الفرس، وهو مضى ولن يتكرر ويعتبر ذلك اليوم هو الذي يبيّن أحسن بيان حقيقة العرب وقوّتهم، وهو اليوم الفاصل والقاطع الذي لم يُبقِ لكسرى لاعدّة ولا عديداً.وقوله:(صهب الأعاجم) هو من باب إضافة الصفة إلى موصوفها.

المدح والتّنجيم

قال أبو تمّام يمدح المعتصم ويوثّق فتحه مدينة عمورية: [البسيط]

السّيــــفُ أصـــدَقُ إنبــــاءً مِن الكُتُبِ ... في حدّهِ الحدُّ بينَ الــجِدّ واللــعبِ
بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصحائفِ في ... متونـــهنّ جلاءُ الشـــكِّ والرّيــــبِ
فتحُ الفتوحِ، تعالـــى أن يُـــحيطَ بـــه ... نظمٌ من الشّعرِ أو نثرٌ من الخُطَبِ
يـــا يـــومَ وقعةِ عمّوريـــةَ انصرفتْ ... عنكَ المُنى حُفّلاً مَعسولة الـــحَلَبِ[٢]

فالكتب التي يذكرها في البيت الأول معتبراً السيف أصدق منها هي كتب المنجّمين الذين لم يصدقوا في ادّعاهم، بينما أثبت الواقع عكسها وانتصر المعتصم في حربه بقوة جنوده وحدّة سيوفهم.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها، حكايةً عن المنجّمين:

وخوّفوا النـــاسَ من دَهياءَ مظلمةٍ ... إذا بدا الكوكبُ الغربيُّ ذو الذنَبِ
وصيّروا الأبْرُجَ العُلـــيا مُرَتّـــبَةً ... ما كانَ مُنقَلِباً منها أو غيرَ مُنقلِبِ
يَقضون بالأمر عنها، وهي غافلةٌ ... ما دارَ في فَلَكٍ، منها، وفي قُطُبِ[١]

١- أبو تمام، ديوان، ج١، ص ١٠٦. "والحَسَبُ: الكَرَمُ. والحَسَبُ: الشَّرَفُ الثابتُ في الآباءِ، وقيل: هو الشَّرَفُ في الفِعْلِ". (اللسان) وقوله: درجن أي مشين. قال في اللسان: "يقال للصبي إذا دَبَّ وأخذ في الحركة: دَرَجَ. ودَرَج الشيخ والصبي يَدْرُجُ دَرْجاً ودَرَجاناً ودَرِيجاً، فهو دارج: مَشَيا مَشْياً ضعيفاً ودَبَّا". ومضيّ جمع ماضٍ، صفة للسيف المحذوف، أي القاطع. وصُهب جمع الأصهب، وهو الأشقر البشرة. وأعرب عن: عبّر عن وبيّنت وأفصحت عن. وقوله: لا سنام ولا صلب، السنام هو ما فوق ظهر البعير والناقة، وهو هنا كناية عن كل ما يُركب، والصلب هو فقار الظهر، ويقال هو من صلب فلان من ذريته... (ج) أصلب و أصلاب (انظر: المعجم الوسيط).

٢- أبو تمام، ديوان، ج١، ص٣٢. والحُفّل جمع الحافل والحافلة، المجتمع أو المجموع. وقوله: معسولة الحلب، مخلوطة بالعسل، والحلب العاقبة والحاصل والنتيجة وهو كناية عن النتائج الطيبة.

يقول إن أولئك المنجمين قد أخافوا الناس بسبب ظهور مذنّب هالي في تلك السنة التي أراد فيها المعتصم أن يغزو عمورية من أن حادثة عظيمة وكارثة جليلة سوداء سوف تقع لا محالة وهذا المذنّب من علاماتها. وإن أولئك المنجمين يعتقدون أن الأبراج هي التي تتحكم بمصير العالم وتسّيره. وبروج السماء اثنا عشر؛ أربعة منقلبة، وأربعة ثابتة، وأربعة تسمى ذوات الجَسَدين، وهي صور نجوم فيها مدار السيارات. كما أنّ أولئك المنجمين قد جعلوا أنفسهم ناطقين باسم تلك النجوم وهي في الواقع بريئة مما يدّعونه لها من التحكم بمصير العالم والناس، فهي لاوعي لها ولا فهم، وهذا الأمر يصدق على كافة الكواكب، سواء السيارة التي تدور في فلك محدد، أو الثابتة التي لا تتغير درجة رؤيتها من الأرض كالنجم القطبي.

ففي هذه الملحمة يذكر وقعة عمورية وقد أشار فيها أيضا إلى التنجيم الذي كان من علوم عصره وقد قارن بين السلاح وبين كتب المنجمين لأن التنجيم في ذاك العصر من العلوم المترقية التي كان الخلفاء وكثير من كبار الدولة يعتمدونها وبلغ هذا العلم من الرشد حتي ترجمت كثير من الكتب التي كتبت في هذا العصر على يدالمسلمين إلى اللاتينية و في إسبانيا خصوصا و أثّر ذلك في رقيّ و تطوّر العلوم في أروبا المسيحية كثيراً[٢].

إنّ أبا تمام ينادي الأشياء المختلفة ويتكلم معها بخيال معجب شعري، كندائه حرب عمورية، في الأبيات المذكورة أعلاه، حيث يقول: «يا يوم وقعة عمورية...»، فقد اعتبر (يوم الحرب) إنساناً يناديه على سبيل الاستعارة بالكناية. أو يقول إنّ السيف يتكلّم بصدق، فيقول: «السيف أصدق إنباءً من الكتب»، فقد اعتبر (السيف) إنساناً على سبيل الاستعارة بالكناية. وهو يؤمن بتفوّق السيف على الكتب مقارناً بينه وبين علم التنجيم فيهزأ بما يذكره المنجمون من أيام السّعد وأيام النّحس وما يذهب إليه المنجّمون من تقسيم الأبراج إلى ثابتة و منقلبة و تحكّمها في طوالع الناس و الأحداث وهو يعرضها عرضاً طريفاً، إذ تدور في أوعية الطباق والجناس والتصوير وظهرت في هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية[٣]. وهناك نماذج كثيرة أعرضنا عن ذكرها خوف الإطالة.

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص١٧. دهياء: الداهية؛ الحادث العظيم . الكوكب الغربي ذو الذنب: هو الكوكب المذنبّ الذي ظهر في السنة التي أراد المعتصم أن يغزو فيها فتشاءم الناس، وهو ما يعرف اليوم باسم مذنبّ هالي. الأبرج: جمع البرج، وهو الفلك الذي هو مسير الكواكب. مرتبة: ترتّب مصير العالم.

٢- تاريخ عرب، ص ٤٨٢.

٣- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٥٩.

المدح وإدخال البديع

توجد في تلك القصيدة أيضا الموضوعات الجمّة التي ترتبط بالبديع لأنه يتعمّد استعمالها كثيراً في أشعاره المدحية و لهذا صار مشهورا بإدخال هذا الفن في الشعر العربي بشكل واسع، حيث يقول مثلاً: «في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب» من قوله الذي مرّ أعلاه، حيث استخدم صنعة الجناس أو التجنيس. ويقول في البيت الثاني: «بيض الصفائح لا سودُ الصحائف»، حيث استخدم صنعة التضاد بين البيض والسود وصنعة الجناس بين الصفائح بمعني السيف العريض والصحائف بمعني القراطيس المكتوبة.

وقال من قصيدة يمدح فيها خالد بن يزيد الشيباني: [الكامل]

وغَدتْ بُطونُ مِنى مُنىً من سَيْبِهِ وغَدتْ حَرَىً منهُ ظُهورُ حِراءِ[1]

فبين (مِنى ومُنىً) جناس ناقص، حيث الأولى يقصد بها منطقة مِنى المعروفة في مكة والتي هي من شعائر الحج، ويقصد بالثانية جمع مُنية. وبين (حَرَىً وحِراءِ) جناس ناقص كذلك، حيث يقصد بالأولى مسكونة ويقصد بالثانية جبل حِراء بمكة. وقال يمدح عمر بن مالك بن طوق التغلبي، ذاكراً قوم الممدوح: [الكامل]

هم رهطُ مَن أمسى بعيداً رهطُهُ وبنـــو أبي رجلٍ بغيرِ بني أبِ[2]

فقد مدحهم بالكرم والأريحيّة والضيافة وإشراق الوجه والبشر، كلّ ذلك كنايةً وليس تصريحاً، بحيث يُشعرون الغريب أنّه بين قومه وأهله.

وقد استمدّ في مدائحه من قانون الأضداد في وصف الممدوح، حيث نرى هذه الظاهرة واضحة في الأبيات التالية حول الصداقة التي عبّر عنها تعبيراً بديعاً وضمّنها المعاني اللطيفة: [الكامل]

إن يُكدِ مُطرَّفُ الإخاءِ فإنّنا نَغدو ونَسري في إخاءٍ تالِدِ
أو يَختلفْ ماءُ الوِصَالِ فماؤُنا عذبٌ تَحدّرَ مِن غمامٍ وَاحِدِ
أو يَفترِقْ نسَبٌ يؤلِّفْ بينَنا أدبٌ أقمنَاهُ مُقامَ الوَالِدِ[3]

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص١٧.

٢- المصدر نفسه، ص٦٥.

٣- أبو تمام، ديوان، شرح إيليا الحاوي، ص١٧٢-١٧٣. وقوله: يُكد يقلّ ببلوغ الغاية. قال في المعجم الوسيط أكدى الحافر بلغ الكدية فلا يمكنه أن يحفر وافتقر بعد غنى والمعدن كدي والعام أجدب وفلاناً عن الشيء رده عنه.

والطريف الطيب النادر و الحديث المستحسن والمستفاد من المال حديثاً ويقابله التليد أو التالد (ج) طرف وطراف. وغدا غدوّاً ذهب غدوة وذهب وانطلق يقال اغد عني وعليه غدوا وغدوا وغدوة بكر ويقال غدا إلى كذا أصبح إليه.

يقول الشاعر لصديقه علي بن الجهم الشاعر المعروف: إن تكن الأخوة الحديثة عقيمة عديمة الثمار فإنّ صداقتنا ليست كهذا الضرب من الصداقة، بل هي أخوّة و صداقة قديمة لا تفسد ولا تزول لأنّها معنا بكرة وأصيلاً، ليلاً ونهاراً. وإن يتغير طعم الوصال ولونه في بعض الأحيان فإنّ ماء وصالنا طيب مستساغ لأنّه نزل من سحابة واحدة. وإذا لم نكن من أصل واحد ولا يجمع بيننا نسب فإنّ الأدب الذي نمتلكه والمقدرة الأدبية التي نتحلّى بها هما الرباط المقدس الذي يجمع بيننا بدل الوالد والنسب والأصل الواحد.

نشاهد في الأبيات المذكورة أعلاه الأضداد بين كلّ مصراعين فنشاهد في البيت الأول "مطرّف الإخاء" بمعنى حديثه و"الإخاء التالد" بمعنى قديمه، و"نغدو ونسري"، أي نذهب غدوةً ونعود ليلاً، وفي البيت الثاني "يختلف ماء الوصال" و"ماؤنا من غمام واحد"، وفي البيت الثالث "يفترق نسب" و"يؤلّف أدب"، و هذه ظاهرة مبتكرة في المدح. وقد استخدم الاستعارة المكنية كثيراً كأسلوب لتجسيم أسماء [illegible] و"أدب" في البيت الثالث وهاء الضمير في "أقمناه".

مزج المدح بالطبيعة

لقد ربط أبو تمّام ربطاً جيّداً بين شخصية الممدوح والطبيعة بشكل عام، كما في الأبيات التي يمدح فيها عبد الملك الزيات: [البسيط]

أَلوَى بصبرِكَ إخلاقُ اللّوَى وهَفَا بلُبِّكَ الشوقُ لمّا أقفرَ اللّبَبُ
خفّتْ دموعُكَ في إثرِ الحبيبِ لدُن حفّت منَ الكُثُبِ القُضبانُ والكُتُبُ
مِن كُلّ ممكورَةٍ ذابَ النّعيمُ لها ذَوبَ الغَمامِ فمُنهَلٌ ومنسَكِبُ[١]

وسرى الليل سرياً وسراية وسرى مضى وذهب وفي التنزيل العزيز (والليل إذا يسر) ويقال سرى الهم والليل بالسير ويقال سرى بفلان ليلاً جعله يسير فيه. واختلف الشيئان لم يتفقا و لم يتساويا.

١ - أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص١٣١- ١٣٢. وقوله: ألوى بصبرك، يقال: «ألوى إذا ذهب به وأهلكه و «اللِّوى» مستدّق الرّمل و «اللّبَب» نحو ذلك و ربما قالوا (اللّبب» مقدم الكثيب و عن :اللوى واللبب» بمنقطع الرّمل، و ذلك كله متقارب في الحقيقة. وأخلق الثوب و الجلد و غيرهما بلي ... ماءَ وجهه بذله في السؤال. وهفا في المشي هفوا وهفوانا أسرع وخف فيه ... والنفس إلى الشيء حنت واش طربت والقلب خفق. واللبُّ من كل شيء خالصه وخياره ونفسه وحقيقته ولبُّ الجوز واللوز ونحوهما ما والعقل (ج) ألباب. وخفّ الشيء خفا و خفة قل ثقله ... وإليه خفا و خفة و خفوفا أسرع و نشط وعن المك مسرعا فهو خف و خفيف. وحفّ الشيء حفا و حفافا استدار حوله و أحدق به و يقال حف الشيء بالشيء

يقول في البيت الأول: أهلك شدة صبرك الخراب الذي طالعتَهُ، وأثار شوقك وحزنك عند رؤية منازل أرويّة مقفرةً من أهلها. و في البيت الثاني يقول: إنّ دموعك صاحبت الأحبة عند ذهابهم و قد قرن خصورهن بالأغصان وأردافهنّ بالكثبان فالقضبان كنايةعن القدود و الكثيب كناية عن الأرداف.

مدح شعره ثمّ إهداؤه للممدوح

لقد أنشد أبو تمّام أشعاراً مدح فيها كلامه و شعره ثمّ أهداها إلى الممدوح. وقد كانت هذه القضية من أروع إبداعاته التي تتبعها الشعراء الذين كانوا بعده، كالمتنبي، نحو قوله من قصيدة يمدح فيها المعتصم: [الكامل]

فالأرضُ دارٌ أقفَرَت مَا لَم يكُن مِن هـــاشِمٍ رَبٌّ لِـــتلكَ الـــدارِ
سُوَرُ القُرانِ الغُرِّ فيـــكم أنزِلَت وَلَــكُم تُصَاغُ محاسنُ الأشعَارِ[١]

يقول في الأشعار المذكورة إنّ الأرض كلها كدار خلت من الناس والماء والأشياء الأخرى ما لم يكن فيها سيد من قوم بني هاشم يحكمها، حيث إنّ آيات القرآن الكريم وسوره الشريفة قد نزلت في تلك القبيلة فلهذا تُصاغ لكم أفضل الكلمات وأتمّ المعاني على هيئة مخصوصة في أشعار جميلة حسنة، و مراد الشاعر بالأشعار الحسنة الجميلة (محاسن الأشعار) هي الأشعار التي أنشدها بنفسه. فيكون بذلك قد مدح كلامه، حيث يقول إنّ تلك الأشعار هي من أحسن الأشعار التي جعلتُها خاصة لكم و هذا قول بديع ومبتكر في المدح. وقد استفاد الشاعر من الاستعارة المكنية في قوله (ولكم تُصاغ محاسنُ الأشعار)، حيث شبّه (محاسن الأشعار) بحلية ونفسَهُ بصائغ لتلك الحلية لرسم صورة جميلة بحذف المشبه. وفي (تُصاغ) استعارة تبعية. و(محاسن الأشعار) تركيب إضافيّ من باب إضافة الصفة إلى موصوفها.

وقد تأثربه المتنبي في مدائحه، حيث يقول، مثلاً، في مدح سيف الدولة: [الطويل]

لكَ الحمدُ في الدّر الذي لِيَ لفظُهُ فإنّك معطيـــهِ وإنّيَ نـــاظمُ[٢]

و من حوله و يقال أيضا حف الشيء بالشيء. والقضيب الغصن والغصن المقطوع وشريط طويل ممدد من الصلب تسير عليه القطر (محدثة) والسيف القاطع (ج) قضبان (الممكورة) المرأة ذات الساق الغليظة المستديرة الحسناء. والهل المطر هل ويقال اهل الدمع تساقط واهلت السماء نزل مطرها واهلت العين تساقط دمعها. وانسكب انصب.

١ – أبوتمام، ديوان، ج١، ص٣٤٢. وقوله:أقفرت خلت. والقران هو القرآن، حذف الهمزة منه تسهيلاً.الغرّ:البيض.

٢ – المتنبي، ديوان، ج٢، ص١٠٢٨.

يريد المتنبي بالدّر شعره و يقول المعاني لك بأفعالك الكريمة و أنظمها بنفسي فاللفظ لي و لهذا أحمدك على هذا. فالمتنبي مدح كلامه بارزا كما في البيت و أهداه إلى ممدوحه سيف الدولة و مدحه أيضا و في مثل هذا يقول ابن الرومي أيضا: [الوافر]

ولا تبنُوا مقــالَ الإفكِ فيــهِ فليسَ لِمَا بَنَي اللهُ انْهِدامُ
مَنحتُك مِن حُلي الشعرِ عقداً غَدا لَك درُّه ولِي النّظامُ[١]

يقول الشاعر في مدح الممدوح: ولاتسعوا للافتراء على شخصيته لأنه من أبنية الله و لهذا لا يكون لها انقضاض فأنت لاتستطيع أن تهدمها. ويقول في البيت الثاني: أنا أعطيتك الشعر الجميل كالزينة وكالحُلي التي تزيّن جيدك وتُحلّي رقبتك على شكل قلادة معجبة، حيث صار لك لؤلؤه الجميل ولي منه الخيط الذي ينتظمه ويقوّمه.

فابن الرومي، حين مدح ممدوحه اعتبر شعره من أحسن الأشعار و وصفه بالحُلي التي يزين بها الممدوح نفسه وهذه الأشعار المدحية كلّها من قبله وهو قوامها وبيده نظمها، ولولاه لما اتظمت ولانفرط عقدها وتناثرت حبّتها. وقد رأينا كيف أنّ الشاعر بعد مدح كلامه وافتخاره به، كيف أهداه إلى ممدوحه، فهذا دليل آخر على تأثّر ابن الرومي بمدائح أبي تمام لأنّ هذا الفن من إبداعاته الطريفة في العصر العباسي.

الملاءمة بين المدح والممدوح

يقول أبو تمّام من قصيدة مدح فيها ابن الزيات، الكاتب المشهور ووزير الدولة العباسية: [الطويل]

لكَ القلمُ الأعلى الذي بشَباتِهِ تُصابُ مِن الأمرِ الكُلَى والمَفاصلُ[٢]

فقد "الكُلَى والمفاصل" كناية عن المَقاتل و المعنى: إنّ لك من البلاغة ما تجهز به على مشكلات الأمور. فهو يقول في البيت: بأن قلمه لشدته وحدّته يقطع الأمور المعقّدة ويفصلها كما أنّ السيوف الماضية تقطع الكلى و المفاصل دون بُطء ، يعني أنّ قلمه قوي لأنه يستطيع أن يكتب على أفضل وجه ويصدر أوامر مهمة و يرسلها إلى سائر كبار الدولة في أرجاء القطر و عليهم أن يطيعوا فرامينه المكتوبة المفروضة والشاعر يلائم بين القلم وشخصية الممدوح لأنّ ابن الزيات كان كاتبا مشهورا في ديوان الحكم إضافة إلى وزارته فبهذه المناسبة استعمل الشاعر كلمات تناسب الكتابة والوزارة و جعل «الكُلَى» و «المفاصل»مثلا لحقائق الأشياء و أصل ذلك أنّ الضارب إذا إصاب المفصل بلغ ما يريد من

---

١ – ابن الرومي، ديوان، شرح أحمدحسن بسج، ج٣، ص٢٨٣– ٢٨٤.

٢ – أبو تمّام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج٢، ص٥٧.

المضروب وأنّ الرامي إذا أصاب كلية القنص فقد أثبته ولولا سرّ هذه الأقلام لما انتظم أمر الملك فإذا مدح كاتبا مشهوراً مثل ابن الزيات نوّه بأدبه وبلاغته وقدرته على خلق الألفاظ و المعاني الجيدة.

المبالغة في الوصف

لقد حول أبو تمّام الوصف في المدح إلى ملاحم كبرى جسّم فيها بطولات الممدوحين وتكلّم عن أيامهم وشخّصها بشكل خطابي، نحو: [البسيط]

فتحُ الفتوحِ تعالى أن يُحيطَ بهِ نظمٌ منَ الشّعرِ أو نثرٌ منَ الخُطَبِ
فتحٌ تفتّحُ أبوابُ السَماءِ لَه وَ تَبرزُ الأرضُ في أثوابِهَا القُشُبِ
يا يومَ وقعةِ عمّوريّةَ انصَرَفت منكَ المُنى حُفّلاً مَعسُولَةَ الحَلَبِ[١]

ففي فتح الفتوح الذي لم يُرَ فتح مثله «تبرز الأرض» مثل لتعظيم الفتح و مسرّة أهل الإسلام و «تفتّح أبواب السماء» أي بالغيث و الرّحمة ويقول في الأبيات المذكورة بأنّ الأشخاص لا يستطيعون أن يصفوه كما هو لأنّ هذا الفتح، فتح له كلّ ما يشاء وهذا الوصف شبيه بملحمة قصيرة و في «يا يوم....» إتسع في النداء حتى كأنه خاطب يوم وقعة عمورية لجلاله عنده و«حُفّل» هاهنا مستعار للمني و «الحلب» كذلك و لهذا نحن امام يوم كبير الذي شخّصه الشاعر بشكل معجب و يقول إن ما كنّا نتمنّي و نريد حصوله في هذا إلىوم من الانتصارقد حصل و عادت الاماني كأنها نياق مكتنزة اللبن مزج لبنها بالعسل و قلّما نجد هذه المعاني الطريفة بشكل منظم غير هذا الشاعر.

النتيجه

شاع المدح في العصر العباسي الثاني بسبب عوامل مختلفة، منها: التكسّب وخشية الفقر وطلب المجد والتقرّب إلى الخلفاء و غير ذلك. ولكنّنا يمكننا أن نعتبر أبا تمام شاعراً مبدعاً في هذا الفن من بين الشعراء الكثيرين لما أبدعه من الأمور التالية التي توجد في مدائحه بشكل منسجم. فقد استطاع أبو تمام أن يحوّل قصائده التي مدح بها المعتصم واصفاً شجاعته وشجاعة جنوده، استطاع أن يحوّلها إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة لما بثّ في جماداتها من روح الحياة فجعلها متحرّكة ناطقة. وكما كان يبالغ في مدحه كان يبالغ في وصفه كذلك، فقد كان وصّافاً ماهراً، بل رسّاماً مصوّراً يعتني بلوحاته أيّما اعتناء وهو لا ينسى في رسمه للطبيعة ممدوحه رابطاً بينه وبين الطبيعة ليمنّ في نهاية المطاف على ممدوحه،

١ – أبو تمّام، دبوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص٣٥.

بشكل غير مباشر طبعاً، أنّه مدحه بأفضل ما يكون من الأشعار وليتخذ من ذلك ذريعة ليمدح شعره ويُعلي من شأنه أكثر من إعلاء شأن الممدوح.

وفي نهاية المقالة، نرجو أن نكون قد وُفّقنا في تحقيق الهدف المنشود، ولا ندّعي أنّنا قد أتينا على كافّة جوانب الموضوع، فهي كالثلج الطافي على سطح الماء؛ ما خفي منه أكثر بكثير مما ظهر.

المصادر و المراجع

١. الآمدي، الحسن بن بشر. الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العلمية، د.ت.

٢. ابن خلكان، أبو العباس. معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دارالثقافة، د.ت.

٣. ابن خلكان، أبو العباس. وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دارالثقافة، د.ت.

٤. ابن الرومي، أبو الحسن. ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن تستج، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٤م.

٥. ابن العماد، عبد الحي. شذرات الذهب، بيروت: دارالكتب العلمية، د.ت.

٦. ابن منظور، لسان العرب،

٧. أبو تمّام، حبيب. ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٢م.

٨. أبو تمّام، حبيب. ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٨١م.

٩. الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٩٢م.

١٠. البستاني، بطرس. أدباء العرب، بيروت: دار نظير عبود، د.ت.

١١. حتي، فيليب خليل. تاريخ عرب، ترجمة أبو القاسم پاينده، آگاه، ط٢، ١٣٦٦ هجري شمسي (بالفارسية).

١٢. الحصري،أبوأسحاق. زهرالآداب، شرح:زكي مبارك، بيروت:دارالجيل، ط٤، د.ت.

١٣. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمّام، تقديم وتنظيم راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٧م.

١٤. الصولي، أبوبكر. أخبار أبي تمام، قدّم له: أحمد أمين، بيروت: مركز الموسوعات العلمية، د.ت.

١٥. ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مصر: دار المعارف، ط٧، د.ت.

١٦. الفاخوري، حنّا. الجامع في تاريخ الأدب العربي، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٨٦م.

١٧. العسكري، أبو هلال. الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٣، ١٩٨٩م.

١٨. المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، شرح عبدالرحمان البرقوقي، دارالفكر، ٢٠٠٢م.

١٩. مجمع اللغة العربية في القاهرة. المعجم الوسيط، الطبعة الخامسة، ١٤١٦ هـ – ١٣٧٤ش، مكتب نشرالثقافة الإسلامية، طهران.